العدد

421

أيـار

2006

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

التوزيع في

الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس. 2122532

هاتف. 2127797. ص.ب: 12035

المحتويات

19

51

74

العدد 421 أيار 2006

89

107

204

..في الغياب!

-1-

رحلا معاً،

مثل نهرين غيورين على الحياة، مثل طيرين.. حضورهما فرح، وغيابهما غُصّة وأسى.

عبد السلام العجيلي

ومحمد الماغوط

كلاهما، وفي وقت متأخر في كل شيء، تعرفت إليهما.. فأودعتهما قلبي. الأول: عميق وآسر وأبوي وحكواتي وميئناس، والآخر عميق وآسر، وبري، وحاد، وشرس.. لا تدانيه ـ مهما تحوطتَ ـ إلا على حذر، ولا تجالسه إلا على حذر، ولا تودعه إلا على حذر..

-2-

كلاهما، أوقدا قلبي بالمحبة الصافية..

أولهما ألتقيته، وقد كرّمني بحضوره إحدى الأمسيات الأدبية التي شاركت فيها في مدينته الرقة، كان جالسا في الصفوف الأولى، مددت يدي الرجفة إليه وتمتمت بالتحية.. أي رجل هذا الذي يضع كفي حشو كفه.. يا لنداوة هذا الكف التي كتبت (ساعة الملازم) و(باسمة بين الدموع) و(قناديل اشبيلية) و(السيَّاد).. لم أتجاسر على النظر في وجهه، رأيته مباشرة كأنني أراه في صحيفة أو مجلة.. بقامته المديدة، وشعره المرجل بفروسية، وابتسامته الوسيعة.. ما أطيب ذلك

اللقاء.. ما أحلى ذلك المساء.. هزَّ يدي، وقال: "ترى.. جئت لأسمعك بعد أن قرأت لك نصاً أو نصين" ذوّب قلبي، وأرجف روحي.. فأي كائن يستطيع الآن القراءة، من وراء منبر، وفي حضرة عميد الرواية، سيد السرد.. عبد السلام العجيلي.. ودنت لحظتي، فخرجت إلى المنبر، ولا شيء في خافقي أو عقلي.. سواه.. وشرعت أقرأ، قلت للحضور، اعذروني إن تلعثمت، ففي القاعة ملك الكلام.. فضجت الأكفُ بالتصفيق، وكأنني استأنست بالتصفيق فرحت أقرأ حتى انتهيت. ما أجمله! كان أول من باركني في مسائي ذلك الذي لن أنساه.. قال: "ما كنت أظن أن القصة تقرأ هكذا، لكأننا في مسرح.." وربّت على كفي فتمنيت لو أن تلك التربيتة تصير ندبة أفاخر بها أينما كنت وأينما حللت.. ورحت أراه، وأتابعه، وألتقيه، وأطلب منه الكتابة إلى (الأسبوع الأدبي)، وكان كما عهدي به، قبولاً، سمحاً، رائعاً على الدوام.

وكان أن ذهبت إلى الرقة، فاتنتي، لأعود أخي خليل جاسم الحميدي، عافاه الله، وأعاده إلينا مهراً أصيلاً، فسألت عن الدكتور العجيلي، أستاذي، لكي أزوره، فقالوا لي: إنه في عافية. والوقت ليل متأخر.. لا يناسب زيارته. وما أن انتصف الليل، حتى عدت إلى الشام. وما أن وصلت حتى سمعت خبره.. فالطير الجميل.. قوّى جناحيه أخيراً، وفرَّ سارياً مع غبشة الصباح.. كي لا ترى الشمس خجل الرحيل.

-3-

وثانيهما، أستاذي الشاعر محمد الماغوط الذي ذهبت إليه في معزله الاختياري، في بيته.. فرأيته متمدداً على مقعده الطويل.. قال أهلاً طويلةً جعلتني أنحني على اليد التي كتبت (الفرح ليس مهنتي)، و(العصفور الأحدب) و(المهرّج)، و(سيّاف الزهور)، و(الأرجوحة).. فأقبلها.. فشدني إليه وعانقني.. ما أحلاه، الماغوط.. في نشوره، وفي جلسته، وفي اضطجاعه.. كائن جعل من البساطة سحراً، ومن الوضوح والصدق أيةً للجمال..

قال: "طلبت أن أراك، لأنني ظلمتك". قلت:" كيف"؟ قال: "حسبتك شخصاً آخر ثقيل الدم، كان يأتيني إلى فندق الشام ويطلب شراباً. أحاول أن أقنعه بفنجان قهوة فيرفض، وعندئذٍ أطرده. كان يريد فرض مزاجه عليَّ.. ظننته أنت. وقد كان لدي نفر من الأصدقاء وجاء ذكرك، فقلت لهم، هذا كائن لا أطيقه، ثقيل دم. فقالوا لعلك تتحدث عن شخص آخر.. قلت لا إنني أعرفه وبالتفاصيل.. وطال الحوار.. إلى أن قلت لهم.. قولوا له أن يأتي إليَّ.. وقد عزمت على أن أطردك من اللحظة الأولى إن كنت هو.." كم كان طيباً الماغوط لحظتئذ، وكم كان صافياً مثل نبع لا تعكره إلا الأذيات الكبيرات..

ولم أنقطع عن زيارته. كم كان ألوفاً، وهادئاً وهو يسأل عن فلان، وفلان.. وكم كان حاداً في كراهيته للجهل، والادعاء، والسطحية الخائبة.

وحين حاز على جائزة عويس كنت أول من أخبره.. فرأيت السعادة في صوته وهو يستعيدني الخبر مرة واثنتين.. ولكن كم تأخرت الجائزة يا أبا شآم.. فها أنت بكل الفروسية تدع كل شيء في مكانه الأبدي.. وتمضي وحيداً دون أن تدري أن العجيلي يماشيك ..ليؤنس الدرب!

- 4 -

بلى،

ما أصعب الفراق

وما أوجع الرحيل

6

المثقف العربي والولاء الفلسطيني

أ.د. عبد النبي اصطيف

ريما كان من الحكمة أن يبدأ المرء بتفحص مدقق لمصطلحات عنوانه، فيتوقف عند مصطلح "المثقف العربيٍ" بغرض إبراز الجانب العقلي الذي ينطوي عليه بوصف المثقف شخصاً يتمتع بقابلية التفكير بذكاء من جهة، وقابلية فهم الأفكار والموضوعات الصعبة والمعقدة من جهة أخرى؛ ويشير على نحو موجز إلى الإسهامات النظرية المتصلة بمفهوم المثقف (غرامشي، مشيل فوكوه، إدوارد سعيد وغيرهم).

مصطلح المثقف العربي:

مصطلح "المثقف" في الثقافة العربية الحديثة مصطلح مولّد، سكّه العرب في القرن الماضي . القرن العشرين . ترجمة لمصطلح "intellectual" الإنكليزي، ومصطلح "intellectuel" الفرنسي، وكان الأولى بهم ترجمته بـ "المفكّر"، ولكنهم آثروا عليها كلمة "المثقف" تمييزاً لها عن مصطلح "thinker".

وكلمة "المثقف" أو الـ "intellectual" مصطلح حديث العهد في الغرب يعود إلى القرن العشرين في أصوله، غير أنه استعمل بمفعول رجعي في الإشارة إلى شخصيات في التاريخ

الفكري للغرب ينطبق عليها المصطلح، فضلاً عن استعماله في سياقات معاصرة.

وهو مشتق من الاسم "intellect" الذي يعني قابلية التفكير على نحو ذكي، وقابلية فهم الأفكار والموضوعات الصعبة والمعقدة، والصفة منه هي intellectual أي ذاك الذي يتمتع بهذه القابلية. والاسم "intellect" يشير كذلك إلى الفكر والعقل من جهة، والذكاء والفطنة من جهة أخرى، ويطلق على الألمعي أيضاً.

وثمة إسهامات عديدة تناولت نظرية المثقفين وأدوارهم المتغيرة في المجتمعات الإنسانية ربما كان من أهمها إسهام غرامشي المفكر الإيطالي الماركسي المعروف الذي ميّز بين المثقف التقليدي Traditional Intellectual والمثقف العضوي Organic Intellectual الذي ينافح عن مصالح طبقة محددة؛ وإسهام ميشيل فوكوه المفكر الفرنسي الذي حدّد المثقف بالمهنة، وشروط الحياة والعمل فضلاً عن علاقته بـ "سياسة الحقيقة" politic of truth".

وفضلاً عن نزعة المركزية الأوروبية Euro-centrism التي تحكم الإسهامين السابقين وإسهامات أخرى، تعاني هذه الإسهامات مشكلتين أساسيتين:

أولهما: مشكلة البعد النقدي، أو المسافة النقدية التي تكفل سلامة مواقف المثقف وموضوعيتها تجاه القضايا والمسائل والموضوعات موضع النظر.

وثانيهما: مشكلة تمثيل المثقف للمجتمع أو الفئة أو الطبقة أو الشريحة أو المؤسسة التي يتحدث المثقف باسمها.

ولذلك فإن المرء ربما مال في هذا السياق إلى تبني مفهوم إدوارد سعيد للمثقف عندما وصفه فكتب في تمثيلات المثقف، وكان في الحقيقة يتحدث بالأحرى عن نفسه بشكل غير مباشر:

"المثقف فرد ذو دور عام محدد في المجتمع لا يمكن أن يُرَدَّ ببساطة إلى دور مهني، أو إلى دور عضو كفء من طبقة يمضي في أداء عمله. فالحقيقة المركزية، بالنسبة لي . كما أعتقد هي أن المثقف مُنحَ مملكة تمثيل رسالةٍ، أو فكرة، أو موقف، أو فلسفة، أو رأي، وتجسيدِها والإفصاح عنها لجمهور ما، وكذلك من أجله، ولهذا الدور حدَّه، ولا يمكن أداؤه دون الإحساس بكون المرء شخصاً ما، موقعه أن يثير علناً قضايا محرجة، وأن يواجه محرجة، وأن يواجه سنّة وعقيدة (لا أن ينتجها)، وبكونه شخصاً ما لا يمكن للحكومات أو الشركات أن تستوعبه بسهولة، وبكون مبرر وجوده تمثيل كل أولئك الناس وتلك القضايا التي تنسى أو تخفى برتابة. ويقوم المثقف بهذا الدور على أساس مبادئ عمومية: أن لجميع الكائنات البشرية الحق في توقع معايير سلوكية لائقة من القوى الدنيوية أو الأمم تجاه الحرية والعدالة، وأن الانتهاكات المتعمدة أو غير المقصودة لهذه المعايير يجب أن يشهد

ضدها وتحارب بشجاعة (1).

وبعد هذا الحديث البرقي عن مصطلح فوكو المثقف يمكن أن ينتقل المرء إلى تفحص موضوع ولاء المثقف العربي أو مصطلح "فلسطين" فيشير إلى ما ينطوي عليه من حقائق وتضمنات، ويتوقف بشكل خاص عند تنامي الوعي بالهوية الفلسطينية وما رافقه من إشكالات وتكافؤ ضدّيّ ولا سيما لدى الآخر، الداخلي/العربي.

موضوع الولاء ـ فلسطين:

ينبغي للمرء عند الحديث عن فلسطين التي هي موضوع ولاء المثقف العربي أن يذكّر بمجموعة من الحقائق:

أولها: أن هذه الرقعة منطقة لم تأخذ هويتها القطرية إلا حديثاً، وكانت باستمرار، وحتى عهد قريب، جزءاً لا يتجزأ من بلاد الشام؛

ثانيها: أن هذا الاقتطاع عن الأرض ـ الأم تمّ على أيدٍ خارجية ولاعتبارات خارجية ومصالح خارجية لا تمت بأي صلة إلى الطبيعة الأصلية لها أو إلى أهلها الأصليين؛

ثالثها: أن هذا الاقتطاع تحقق في ظروف وشروط تاريخية غاية في التعقيد، وهي ظروف وشروط أملتها، أساساً، أوضاع عالمية لم يكن للعرب إلا دور محدد في خلقها أو تطوّرها أو مآلها؛

رابعها: أنها غدت، ولا زالت، موضع نزاع بين قوة غاشمة مسلّحة بأيديولوجية عنصرية، وفكر متزمت، وتقدم علمي وتقني متميّز، ودعم حيوي من قوى العالم الأكثر نفوذاً وجبروتاً وتقدّماً تقنياً. وقوة مغلوبة على أمرها مسلّحة بإيمان مطلق بحقها، وبصلابة صقلتها وقائع المواجهات اليومية مع القوة الغاشمة، وبأمة مفككة مجزّأة ضعيفة، تدعم، بالقلب، أكثر ممّا تساند بالفعل، وكثيراً ما تلقي بظلال أوضاعها على هذه القوة المغلوبة؛

وخامسها: أن هذا النزاع متداخل إلى حدّ مروّع بالأوضاع العالمية، وأنه، بالتالي، لا يمكن أن يحسم محلياً أو إقليمياً؛

وسادسها: أن هذه الرقعة بكل ما فيها، أرضاً وتاريخاً وتراثاً وحضارة بل وحياة إنسانية، أصبحت عرضة للقضم والابتلاع من القوة المزدرعة فيها والتي تحاول أن تغيّر كل شيء فيها وتطبعه بطابعها المغاير تماماً للطبيعة الأصلية لهذه الرقعة.

إن الوعي بهوية هذه الرقعة وهوية أهلها من العرب تنامى في ظل مواجهة شاملة ومعقدة وعلى جانب ملحوظ من المفارقات مع الآخر ـ الخارجي المختلف الذي يسعى لمحو معالمها وتبديد خصائصها وطمس قسماتها والقضاء على أهلها الأصليين أو "تطهيرها منهم" لتبقى له. والآخر ـ الداخلي المؤتلف الذي يسعى لإبراز هذه الهوية وتعميق ملامحها للحفاظ على حق أهلها فيما استلب منهم بالقوة الغاشمة، وهو في أعماقه يشعر بأنه يصطنع ذلك اصطناعاً فرضته عليه الظروف، بل إنه كثيراً ما يمارس دور ولي الأمر العارف الخبير بمصالح المنتمين

إليها وواقعهم ومستقبلهم أكثر منهم، ولربما يقوده ذلك إلى مواقف من المواجهة والخلاف لا يريدها ولا يريدونها هم أنفسهم. والمهم، في نهاية المطاف، أننا أمام هوية مصدرها الانتماء إلى هذه الرقعة، قلباً وعقلاً ومصيراً مرهوناً بمستقبل مجهول في الحدود الدنيا، وعضّاً بالنواجذ ومعاناة يومية، وتضحية مستمرة، ودماء مراقة، وتحدّياً أسطورياً، ومجابهة غير متكافئة في الحدود العليا.

وفي محاولة لمناقشة طبيعة العلاقة بين المثقف العربي وموضوع ولائه يمكن أن يؤكد المرء أن مفهوم المثقف وبخاصة ما يتضمنه من عقلانية يفترض بها أن تحكم رؤيته للعالم، ينطوي على "ولاء" متأصل لفلسطين، ولكنه بسبب جملة من العوامل الذاتية والموضوعية لم يستطع المثقف العربي حامل هذا الوصف أن ينتقل بهذا الولاء من طور الوجود بالقوة إلى طور الوجود بالفعل من خلال تجسيده في صور تعزز صمود أهلنا في الأرض المحتلة من جهة، وتسهم على نحو فعال وإيجابي في تحقيق أهداف النضال الوطني الفلسطيني القريبة والبعيدة من جهة أخرى.

لقد استطاع مثقفو جنوبي إفريقية، ومثقفو العالم الموالون لقضية كفاح شعبها، أن يعززوا كفاح هذا الشعب بخلق رأي عام عالمي أسهم في تعبئة قوى العالم المعنوية والأخلاقية والإعلامية ضد النظام العنصري، وفي حفز القوى المؤيدة للتحرر الوطني على الدعوة إلى تطبيع الأوضاع في جنوبي إفريقية بإعادة الأمور إلى نصابها، والحقوق إلى أصحابها. وهو بالضبط ما فشل فيه المثقف العربي الذي قصّر، بسبب من تعطيله للمدخل العقلي في مقاربة ولائه لفلسطين، في أداء واجبه تجاهها، حتى إنه أحياناً عجز عن الدفاع عن الكفاح الفلسطيني (الذي يقوم على رفض الاحتلال والتمسك بالحرية والكرامة والأرض) أمام الهجمة الشرسة للسياسة الأمريكية والصهيونية المدعومة بالإعلام اليميني المؤيد للكيان الصهيوني، والتي سعت ونجحت، إلى حد ما، بربطه بالإرهاب العالمي الذي ينبغي احتواؤه بشتى السبل، والذي ينبغي للعالم كله أن يقف ضده، حتى إن بعض المثقفين باتوا يشككون بوسائل هذا الكفاح (العمليات الاستشهادية بشكل خاص).

صحيح أن ما سيحدّد مستقبل الكفاح الفلسطيني هو قدرة أهلنا في الأرض المحتلة على الصمود والتمسك بالأرض، ولكن المثقف العربي يستطيع، إذا ما تمسك بالموقف العقلاني في تدبّر ولائه لفلسطين، أن يعزز هذا الكفاح، ويسهم على نحو من الأنحاء في تعبئة الرأي العام العالمي وشحنه بالحس الأخلاقي ضد النظام العنصري الصهيوني حتى يتمكن الشعب الفلسطيني من إقامة دولته المستقلة ذات السيادة على كامل التراب الفلسطيني أو على جزء منه، ويسترد فلسطينيو الشتات حقهم في العودة إلى هذا التراب الذي جاهدوا طوال القرن الماضي من أجل الحفاظ على كل ذرة فيه وضحوا بالكثير من أجله.

لقد آن للمثقف العربي أن يتبين أن أشقاءنا الفلسطينيين في وقفتهم الأسطورية أمام إرهاب

الدولة الذي يمارسه الكيان الصهيوني إنما يقفون في الخندق الأول دفاعاً عن الأمة العربية كلها، بل وعن الإنسانية التي لم تعد تطيق أيديولوجية الاستيطان والتطهير العرقي والفصل العنصري، وأن وقوفه إلى جانب هؤلاء الأبطال الصامدين إنما هو دفاع عن النفس والهوية في زمن الإمبراطورية الأمريكية التي انتشت بغطرسة القوة فلم تعد ترى إلا ما ترغب فيه وتريده، بل إنها لتسعى جاهدة إلى خلق ما تقرره وتريده مهما كانت فداحة الثمن الإنساني الذي يدفعه أهلنا في فلسطين والعراق وغيرهم من الذين ينتظرون دورهم في قائمة "الأهداف الأمريكية".

انظر:

(1) Edward W. Said,
Representations of the Intellectuals
(Vintage Books, New York, 1996), pp. 11 -2.

11

تقنية التوازي في الشعر الحديث

د. عشتار داود محمد

لا مناص من انتقاء تحديد للشعر يتساوق مع القضية التي نريد طرحها، ولا نجد أنسب من ذلك التحديد الذي قدمه كوهين حين ذهب إلى أنه ((خطاب يكرر كلاً أو جزءاً نفس الصورة الصوتية))(1).

وبما أن مسألة ترديد وحدة صوتية معينة على مسافات متساوقة هي من شأن (الإيقاع) وحدة، فسيكون الإيقاع منطلقاً لحديثنا، علماً أننا لسنا معنيين بذلك المعنى المحدود للإيقاع الذي يقصره على ما هو عروضي فحسب، بل سنتبنى الإيقاع بمفهومه الأرحب، كما توصلت إليه الدراسات الحديثة . بوصفه ((يشمل كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعية: الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات جلالية.... إلخ، وكل هذا من شأنه يؤدي إلى الإحساس بالانسجام كمؤشر لمبدأ التماثل))(2). فهذه التقنيات تحتوي على شرط الإيقاع الرئيس إذ ليس من الممكن أن ((تسمى بنية (ما) إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افترضنا))(3). إلا أن ذلك التكرار أو التماثل يجب أن يكون خاضعاً لضوابط معينة، كي لا يقع في هوة الرتابة أو النثرية، فالشعر . إذن ((ليس رجوعاً كاملاً، إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى))(4).

وليس ثمة شك في كون الحديث عن الإيقاع يفضي . لا محالة . إلى الحديث عن (التوازي)، لأنه حاو على طرفي الإيقاع الرئيسين، وهما (التماثل) و(الاختلاف) لذا كان التوازي أقصى تمظهرات الإيقاع.

وقبل إيضاح (التماثل) و(الاختلاف)،

اللذين يحققهما (التوازي) تباعاً، لا مناص من تحديد مصطلح (التوازي) الرحب، فهو ((تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً باركام قسري أو اختياري، ضماناً لانسجام الرسالة))(5). فالتوازي . إذن . يتمظهر في كل مستويات النص الشعري سواء أكانت صوتية أم تركيبية أم دلالية، أي في النص بكليته، حتى كانت ((بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر))(6). من خلال تماثل وحداته.

بيد أن التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي، هو ليس (التكرار) بمفهومه الضيق، لأن الأخير قائم على شيء آخر غير التماثل هو التطابق التام بين وحداته، ((التوازي تماثل وليس تطابقاً))(7).

وبما أن التماثل أرحب بكثير من التطابق فإن كل تطابق تماثل، ولكن ليس كل تماثل تطابقاً، ومن ثم لا يكون التكرار والتوازي شيئاً واحداً، وإنما التكرار هو أحد تجليات التوازي الكثيرة، لأن التماثل هو قسيمهما المشترك، غير أن التكرار ربما يمثل أقصى درجة من درجات التوازي التي يتحقق بموجبها تطابق صوتي، وهذا بالضبط ما خلق نوعاً من التداخل بين هذين المصطلحين ((لدرجة أن بعض الصور التي نصنفها . حسب تداولها في الدرس النقدي . ضمن أنماط التكرار تثيرنا بما فيها من تواز واضح، كما أن التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي نصنفها ضمن أنماط التوازي))(8). إلا أن التماثل الذي يحققه التوازي، ليس تماثلاً مجانياً، فمهما كانت الوحدات المتماثلة متقاربة فيما بينها، فلا بد من وجود ما يميزها من بعضها، من خلال الاختلاف لتحقق كينونتها، داخل فضاء النص إذ أن ((أي نسق يتشكل لا بد من أن ينحل لتنشأ عبر التغاير (أي الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين))(9). فإننا لو أهملنا مواطن الاختلاف بين الأنساق المتواترة نكون قد أهملنا جانباً رئيساً في معنى النص الشعري، لأن الوظيفة الشعرية التي مهمتها تمويه المعنى على القارئ(*)، هي المهيمنة عليه، والتواتر أو التماثل بذاته هو أحد تجليات هذه الوظيفة، لذا كانت مهمته . أيضاً . تمويهية، لأن ذلك التواتر الذي يطفو على السطح ليس إلا قشرة تحصن المعنى. فالتوازي . من وجهة نظر بنائية . يكثف اللغة ((دافعاً إلى الأمام سماتها التشكيلية وبالتالي دافعاً إلى الوراء قدراتها على المعنى التسلسلي الاستطرادي الإشاري))(10)، وهو ما يخلق التعقيد، لأن المعنى يتعدى حدود الشكل، وصولاً إلى كنه النص. ومن الجلي للعيان أن هذه النظرة البنائية للتوازي، تتضارب تماماً مع رأي الأسلوبية النفسية، التي يذهب دعاتها إلى الاعتقاد بأن تواتر ظاهرة معينة في النص، ليس إلا (مفتاحاً) يوصل إلى الدلالة، لأنها . بمفهومهم . ليست إلا البواعث النفسية التي حدت بالأديب إلى كتابة النص(11). وما قدمناه . آنفاً . حول هيمنة الوظيفة الشعرية يسقط من حساباتنا . تماماً . هذا الرأي، وهو . بالضبط . ما دعا ((النقد الحديث إلى التعبير عن العلامات الظاهرة والأخرى المستترة، المتراكبتين معاً في تشكيل سيمياء النص

الشعري))(12) لذا كان التوازي . حسب هذا التصور . يولي اهتماماً ((بأية مشابهة وبأي اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت))(13).

والوصول إلى هذه النتيجة ليس قصراً على النقد الحديث بل أن ثمة نقوداً عربية تقليدية تطرقت إلى هذه المسألة في معرض حديثها عن التكرار، حيث ذهبت إلى أن سر الانسجام يكمن في التكرار والتنويع في آن واحد(14).

أن أية دراسة صوتية تتخطى سطوح النصوص الشعرية، من خلال رصد الأبعاد الدلالية لتشكلاتها، لا بد من أن تصطدم مصطلح (التوازي) لأن القصيدة ((هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى))(15)، لذا كان مدار اهتمام التوازي الصوتي هو أثر العلاقات الصوتية على ترابط البنى الشعرية من خلال تقاربها الصوتي . الدلالي. وربما كانت مسألة وحدة النص هي أهم إشكالية يحاول أن يعالجها، إذ أنه ((عنصر تأسسي وتنظيمي في آن واحد))(16)، من هنا جاءت أهميته القصوى.

ونتساءل . هنا . هل يوفر التكرار الحرفي تطابقاً دلالياً تاماً؟

نجد إجابة عن هذا التساؤل في دراستين حديثتين أحدهما عربية للباحث محمد الهادي الطرابلسي، إذ يرى ((أن الظاهرة الواحدة لا توظف في النصوص بشكل واحد مرتين))(17).

أما الدراسة الأخرى فهي للباحثة الغربية جوليا كرستيفا، إذ أنها توصلت إلى نتيجة في غاية الأهمية في هذا المجال، فحسبما ترى أن في اللغة الشعرية ((تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي))(18). وقد عللت ذلك بأن التكرار المحض دون أدنى تغيير في الدلالة الجزئية يوقع النص الشعري في (الحشو) الذي نرصده في اللغة الدارجة(19).

وبالإمكان إيضاح هذين الرأيين من خلال البينونة التي تفصل بين مصطلحي (المعنى) (والدلالة)، اللذين طالما استخدما دون إدراك الفارق البين بين كليهما، فمعنى الكلمة ما هو إلا الآلية التي تتم بها الإشارة الساكنة إلى الدال، وهي مرتبطة بصورة ذهنية معنية. أما الدلالة فهي قضية نفسانية، ناجمة عن التداعيات التي تحدثها الكلمة في النفس، فهي مرتبطة إذن بأثر تلك الكلمة(20). وبهذا فإن الموضعة المكانية للكلمة أو العبارة داخل السياق، لها أثرها الفعال في تشكل الدلالة من خلال انسراب الدلالات المتجاورة عبر الكلمة الموضوعة تحت المجهر الأسلوبي، فالدلالة تتحقق . إذن . عبر تفاعل مستمر بين المتجاورات، وليست عملية آلية كما يحصل في المعنى، فاللغة الشعرية . إذن . هي لغة (لا تكرارية)، لأن الوحدات المتواترة حرفياً فيها، على الرغم من اتحادها في معنى واحد، تختلف في دلالتها الخاصة، فالتكرار لا يمكن أن يقع في المعنى والدلالة معاً، لذا فإننا ((نقرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه وشيئاً

آخر))(21). وهنا تكمن الصعوبة القصوى في تحليل الوحدات المكررة حرفياً، ففي التماثل الصوتي، يكون كل من المعنى والدلالة متوازيين، وغير متطابقين. وما يجمعها دلالة سياقية عامة، أما في التطابق الصوتي (التكرار)، فيكون المعنى متطابقاً، بيد أن الدلالة متماثلة (متوازية).

بيد أن هذه الحقيقة تحتم علينا عدم تناول أي جزء من أجزاء النص بمعزل عن السياق، لأننا إذا ((كنا نلجأ . كي نشرح عملياً مدلولاً ما . إلى التأمل والتحليل للدال الذي يؤدي إليه فإن الوسيلة الحقيقة المهيأة لدراسة المدلول هي متابعة مجموعة من الحالات المتوالية في التشكيل المتزايد نحو تبلور الشكل الداخلي إلى أن نرى توافقه التام مع الدال الماثل أمامنا))(22)، إذ أن الدوال قد تبدو متنافرة، وغير متجانسة للوهلة الأولى، إلا أن ربطها بالبناء العام للنص يحيلها إلى مدلولات متواجسة، لذا ((المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي إن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد، فمن أيها ابتدأت، فأنت واصل حتماً إلى الغرض الذي هو روح العمل الأدبي))(23) بيد أن هذا التسليم يفضي بنا إلى نتيجة على جانب كبير من الأهمية، هي: أن أجزاء النص الشعري، مهما تباينت ظاهرياً فيما بينها، فإنها لا تنفك تدور حول نواة دلالية واحدة، إلا أن الباحثين اختلفوا في تحديد موقع هذه النواة من النص، فثمة من يرى إنها تكمن في العنوان، أو في الكلمات الأولى في القصيدة(24). وثمة من يرى إنها تكمن في لحظة ((تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية))(25)، تنتهي إلى إفراغ عاطفي. بيد أننا نورد هذا الرأي . هنا . على الرغم من تحفظنا عليه، لرغبتنا في إيفاء الموضوع حقه. إذ إنه يذهب إلى أن ثمة عقدة في القصائد الهرمية ذات الطابع القصصي.

وإذا حاولنا مجاراة الشاعرة (نازك الملائكة) في إطلاق مصطلح سردي على هذه المسألة الشعرية، فإنه لن يكون (العقدة) بالتأكيد، لما يحويه هذا المصطلح من خصوصية استئثار القصائد ذات الطابع القصصي حسب به. والمسألة التي نناقشها هي أكثر عمومية من ذلك. إذ أنها تشمل أنماط القصائد الأخرى . غير القصصية أيضاً . لأن بؤرة الشعر، أو كما ندعوها (النواة الدلالية) له، لا تكمن في مركز ما، في النص الشعري، بل إن كل بنى النص الشعري هي عبارة عن بؤر، أو نوى دلالية، لأنها (صيغ متعددة لمولد بنيوي واحد، فالنص في حقيقة الأمر تنويع أو توزيع لبنية واحدة))(26)(**) حسب ريفاتير، وإذا كان المعنى يتضح . نوعاً ما . في أبيات أو أسطر معينة من النص ذلك لا يعني أن النواة الدلالية تكمن فيها فقط، وإن بقية الأبيات أو الأسطر في القصيدة لم تأت إلا لأجل التمهيد أو التصعيد لها. فلو سلمنا بذلك فإن هذا سيعني الاستهانة بالبنى التي لا تتمركز في موقع تلك النواة، وسنصب جل اهتمامنا على ما سيكون . حسب قراءتنا . قوة دلالية، وهذه العملية ستفضي . لا

محالة . إلى تغير النواة الدلالية داخل النص الواحد حسب تعبير القراء، وربما يكون هذا ما يبرر تضارب آراء الباحثين حول تحديد موقع نواة النص الشعري، في ذلك النص الذي تهمين عليه الوظيفة الشعرية، التي مهمتها التمويه على القارئ، لذا فإن وضوح المعنى في بعض بنيات النص لا يسلب البنيات ذات المعنى الغامض أهميتها. وبها نكون قد حفظنا لكل بنى النص بفاعليتها في تكوينها المهني، فليس من الجائز الاستغناء أو استبدال أي منها، ((فلا تبادلية الوحدات الشعرية تقرر لتلك المكونات وضعية محددة.... إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغير كبير في المعنى))(27).

وإذا كنا قد اتفقنا مع ريفاتير في كون ((القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية إلى إسهاب... مطول ومعقد غير حرفي))(28).. .. فإن بنى النص الشعري متوازية دلالياً فيما بينها، والتوازي الدلالي يعني إنها إذا كانت متحدة في إحالتها إلى دلالة عامة واحدة، فإن الدلالة الخاصة التي تحملها متحدة أيضاً، إذ أن الأثر الذي تطبعه كل بنية من تلك البنى، مختلف عن الأخرى، لأن المفردات التي تتكون منها ليست وحدة ولا، ثم إن دلالتها الخاصة مرتهنة . بموقع تلك البنية . بالتحديد من النص أيضاً، ((لا يمكن قراءة القول الشعري في كليته الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة. فكل واحدة تملك مكانها الدقيق الذي لا يمكن تذويبه في الكل))(29).

وإن الدلالة العامة في القصيدة تتكشف شيئاً فشيئاً، كلما تقدمنا في قراءة النص حتى نصل إلى ((ذروة وظيفة القراءة المولدة للدلالة في آخر القصيدة))(30)، لأن كل بنى النص . عندها ستكون في حسبان القارئ.

والمسألة لا تختلف مع القصائد ذات الهيكل الهرمي حسب اصطلاح (نازك الملائكة)، والتي أشرنا إليها سالفاً، لأن السرد القصصي لم يأت فيها، إلا لأجل طرح فكرة معينة لا تستخلص إلا عند إتمام قراءة النص.

إن التوازي الدلالي يجب أن يلف النص بأكمله، فإذا ندت إحدى بناه عن ذلك سينفطر نظامه، لذا كان هذا النوع من التوازي هو النوع الرئيس، الذي تأتي الأنواع الأخرى لخدمته، فالتوازي . عامة . تنمية . معنوية(31) كما سبق الذكر، وإن ما يهمنا . هنا . هو رصد ما اصطلح عليه أحد الباحثين بـ (إيقاع الفكرة)(32).

إذ إن التنافر السطحي لوحات الشعر، وهيمنة الطابع الصوتي التكراري عليه، دعا البعض إلى عد لغة الشعر غاية في حد ذاتها من خلال حضور الصوت على حساب الدلالة (33) حتى إذا تنازعها الاثنان معاً، ترجحت كفة الأول(34). على العكس من لغة النثر فهي بحسبهم ليست مقصودة في ذاتها، وإنما بما تحيل إليه من دلالة.

ولتعديل هذه النظرة لا بد من إدراك أن لغة

الشعر تعويضية، تحقق كل بنية استقلالها عن الكل، ليس بسبب اختلافها عنه وإنما لتكرارها له، فالتواتر المهيمن على البناء الشعري منحه إمكانات تعويضية فائقة، تقلل من الإمكانية القرائية على الكشف عن وجود تغييب لإحدى تلك البنى إذا ما تم ذلك افتراضاً. فليس ثمة نقطة معينة في الشعر تتمركز فيها الثيمة الرئيسة له، بيد أن ذلك لا يعني إمكانية الاستغناء عن بعض البنيات الشعرية، فمن غير الممكن الوصول إلى تلك الثيمة دونما توظيف لكل وحداته وبناه، وإذا كان ثمة قدرة على ملء الفجوات إذا ما افترضنا تغييباً لبنى معينة، فإنها قدرة تمويهية، تواري وراءها الثيمة المحركة له.

الإحالات:

(1) بنية اللغة الشعرية /جان كوهن/ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري /دار توبقال/ الدار البيضاء /ط1/ 52/1986 . 53.

(2) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد /محمد كنوني/ دار الشؤون الثقافية العامة /بغداد/ ط1/ 2/1997، وينظر: الأسلوبية ونظرية النص /د. إبراهيم خليل/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر /بيروت ودار الفارس/ عمان/ ط 105/1997/1، والبنيات الدالة في شعر أمل دنقل /عبد السلام المساوي/ اتحاد الكتاب العرب /دمشق/ ط 1/ 34/1994.

(3) بنية اللغة الشعرية/86، وينظر: اللغة الشعرية/23، والبنيات الدالة/33.

(4) بنية اللغة الشعرية/96.

(5) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)/ د. محمد مفتاح/ دار التنوير/ بيروت/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ ط25/1985/1 علماً أنه يؤثر مصطلح (التشاكل) على ما نسميه (توازياً).

(6) قضايا الشعرية /رومان ياكوبسن/ ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون /دار توبقال/ الدار البيضاء /ط 1/ 1988/ 105 . 106 وينظر: البنيوية وعلم الإشارة /ترنس هوكس/ ترجمة: مجيد الماشطة /دار الشؤون الثقافية /بغداد/ ط74/1986/1.

(7) قضايا الشعرية /103.

(8) اللغة الشعرية/116.

(9) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر /كمال أبو ديب/ دار العلم للملايين

/بيروت/ ط 1/ 110/1979.

(*) حول هيمنة الوظيفة الشعرية ذات البعد التمويهي ينظر قضايا الشعرية/ رومان ياكوبسن.

(10) البنيوية وعلم الإشارة /74.

(11) ينظر: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي /د. شفيع السيد/ دار الفكر العربي /القاهرة/ ط1/ 169/1986 . 170، وعلم الأسلوب مبادئه وإجراءاته /د/ صلاح فضل/ دار الآفاق الجديدة/ بيروت /ط1/ 239/1985 والوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة /حمادي صمود/ الدار التونسية /ط 1/ 122/1988.

(12) (خيوط الحس الشعرية) قراءة أسلوبية في شعر نزار قباني /د. بشرى موسى صالح/ بحث مقدم إلى مهرجان المربد الرابع عشر /وزارة الثقافة والإعلام/ 1/1998.

(13) قضايا الشعرية/106، وينظر: التلقي والتأويل . مقاربة نسقية /د. محمد مفتاح/ المركز الثقافي العربي /ط 1/ 1994/ 152.

(14) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها /ج 2/ د. عبد الله الطيب المجذوب/ مصطفى البابي الحلبي/ القاهرة/ ط1/ 39/1955 . 40.

(15) قضايا الشعرية/46، وينظر: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق/ عدنان بن ذريل /اتحاد الكتاب العرب/ دمشق /ط 1/ 1989/ 277.

(16) التلقي والتأويل/ 149.

(17) تحاليل أسلوبية/ محمد الهادي الطرابلسي /دار الجنوب/ تونس/ ط1/ 7/1992.

(18) علم النص /جوليا كرستيفا/ ترجمة: فريد الزاهي/ دار توبقال/ الدار البيضاء ودار سوي/ باريس/ ط 1/ 1991/ 80 . 81.

(19) ينظر: م. ن/80.

(20) ينظر: علم الدلالة /بيير جيرو/ ترجمة: انطوان أبو زيد /عويدات/ بيروت . باريس / ط1/ 1986/ 11 . 12 و17.

(21) م. ن/81.

(22) علم الأسلوب/ 125.

(23) مدخل إلى علم الأسلوب/78. وينظر: مقالات في الأسلوبية /د. منذر عياشي/ اتحاد الكتاب العرب /دمشق/ ط1/ 73/1990.

(24) ينظر: بنية اللغة الشعرية/161.

(25) قضايا الشعر المعاصر /نازك الملائكة/ دار العلم للملايين /بيروت/ ط 7/ 1983/

247. وينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية /د. عز الدين إسماعيل/ دار العودة ودار الثقافة /بيروت/ ط 3/ 1981/ 251.

(26) سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة /ميكائيل ريفاتير/ ترجمة: فريال جبوري غزول/ ضمن كتاب: أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة . مدخل إلى السيميوطيقا /إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد /دار إلياس العصرية/ القاهرة/ ط 2/ 1986/ 56.

(**) ناقشنا هذه المسألة بإفاضة في دراسة مستقلة بعنوان (الإشارة الجمالية في المثل القرآني) وهو كتاب قيد النشر.

(27) علم النص/ 82.

(28) سيميوطيقا الشعر/ 70.

(29) علم النص/ 83.

(30) سيموطيقا الشعر/ 56، وينظر: معايير تحليل الأسلوب/ ميكائيل ريفاتير/ ترجمة: حميد لحمداني /دراسات سال/ الدار البيضاء/ ط 1/1993/ 71.

(31) تحليل الخطاب الشعري/25.

(32) ينظر: مدارات نقدية . إشكالية النقد والحداثة والإبداع /فاضل ثامر/ دار الشؤون الثقافية /بغداد/ ط 1/ 1987/ 243.

(33) ينظر: السردي والشعري . حدود التمفصل والتمازج /صدوق نور الدين/ الفكر العربي المعاصر /ع 38/ 60/1986.

(34) ينظر: بنية اللغة الشعرية/ 59.

19

قضية المرأة في..
الرواية الخليجية
عبد الله خليفة أنموذجاً

عبد الكريم ناصيف

يجمع الدارسون على أن الرواية هي تتويج لفن القص، هذا الفن الذي عرفه الإنسان مذ عرف النطق والكلام، فالرجل يحدث امرأته وقد عاد من الصيد عما رأى وشاهد، ما حدث له في رحلته وما واجهه من أهوال ومصاعب، والمرأة تحدث الرجل عما جرى لها في غيابه قاصة عليه قصصها وأخبارها...

هذا الفن العتيق الأصيل عتق الشعر في الغناء وأصالتهما تطور ككل جنس أدبي آخر واتخذ أشكالاً وتلونات كثيرة نعرفها جميعاً إلى أن جاء العصر الحديث بطباعته وصحفه وانتشار التعليم فيه ونهوض بورجوازية المدينة... إلخ لتظهر معه الرواية بشكلها الحديث الذي يضرب جذوره عميقاً في القصص الطويلة والحكايات وسير الأبطال والملاحم... كروايات الفرسان، والمغامرات في الأدب الأوروبي، وقصة حي بن يقظان، وسيرة عنترة، وحكايات ألف ليلة وليلة،

وحمزة البهلوان... إلخ.. في أدبنا العربي.

وهكذا ظهر هذا الشكل الجديد من فن القص لأنه الأقدر على استيعاب قضايا الإنسان وهمومه، مشاكل المجتمع وقضاياه، فالرواية هي فن بناء الحياة من جديد وإعادة تشكيل الواقع مرة ثانية لكي يتاح لمن جاء في مكان آخر وزمان آخر أن يعرف كيف كانت تلك الحياة وهذا الواقع.. وهو ما جعل الرواية اليوم الفن الأدبي الأكثر رواجاً ومبيعاً بين الأجناس الأدبية كلها... ذلك أن الإنسان يسعى وراء ما يعنيه، ويهتم بالأدب الذي يلامس جرحه ويعالج قضاياه الإنسانية والاجتماعية وهي كثيرة، حتى ولو لم يقدم لها حلولاً.. بل حسبه أحياناً أن يطرح القضية على بساط البحث أملاً في أن يجد لها الحل فيما بعد...

وإذا كانت الرواية العربية قد تأخرت قرنين من الزمان عن نظيرتها في الغرب . أي ما بين بداية القرن الثامن عشر حين ظهرت رواية دانيال ديفو، روبنسون كروزو، وبين بداية القرن العشرين حين ظهرت رواية محمد حسين هيكل، زينب . فإنما ذلك نتيجة الفارق الحضاري بين أوروبا التي بدأت نهضتها منذ القرن السادس عشر والوطن العربي الذي تأخرت نهضته حتى أواخر القرن التاسع عشر...

فالحضارة كل لا يتجزأ، كما أن النهضة كل لا يتجزأ... يتقدم الكل معاً أو يتخلف الكل معاً، لهذا ما إن بدأت رياح النهضة تهب على وطننا العربي حتى رأيناها تهب أولاً على أدبنا بشعره ونثره.. وهو ما جعل الرواية تظهر... ثم تنمو وتترعرع بطيئة حذرة في البداية، ثم سريعة قوية فيما بعد..

في مصر، بدأت الرواية العربية الحديثة وذلك لأسباب لا مجال لذكرها الآن، ثم في بلاد الشام والعراق التي عرفت الرواية جيداً في النصف الأول من القرن العشرين... لكن في البلدان العربية الأخرى تأخر ظهور الرواية إلى النصف الثاني من القرن العشرين، حيث بدأت تظهر الرواية في المغرب العربي الكبير، السودان، وجنوب الجزيرة العربية ووسطها وفي الخليج... وهو ما يعنينا في هذا البحث: الرواية الخليجية...

لقد تناولت الرواية الخليجية منذ ظهورها هموم الإنسان وقضايا المجتمع، شأنها شأن الرواية العربية بخاصة والرواية العالمية بعامة.. فمجال الرواية هو المجتمع وفضاؤها قضاياه... ولعل من أهم هذه القضايا: قضية المرأة.

هنا، نحن لا نعني بالمرأة ذلك الكائن!! الذي يشكل نصف المجتمع أو الأم المدرسة أو الحبيبة التي تكتب فيها قصائد الغزل، وللعرب باع طويل في هذا المضمار، بل نعني بها المرأة المشكلة التي وصل وضعها إلى درجة من التعقيد والعسر والصعوبة صار معها عقبة كأداء في وجه التغير الاجتماعي والحراك والتقدم الاجتماعي ككل، نعني بها المرأة القضية التي تثير الخلافات والإشكالات إلى درجة يتنازع حولها الناس وتقتضي الحل السريع.

لقد أصبحت المرأة قضية مذ أنزلها الرجل

عن عرشها في المجتمع الأمومي الذي كانت فيه السيدة المسيطرة المهيمنة، ليحل محلها ويصبح هو السيد المسيطر المهيمن..

لقد حدث تبادل أدوار وحل المجتمع البطريركي الأبوي محل المجتمع الأمومي، ليسنّ الرجل الشرائع التي تناسبه والقوانين والأعراف التي تؤكد هيمنته كرجل من جهة وخضوع الطرف الآخر الذي هو المرأة من جهة أخرى... فجاءت شرائع حمورابي تسن صراحة على أن من حق الزوج التصرف بامرأته كيفما شاء، إذ له الحق بضربها وحبسها بل وبيعها وقتلها إن اقتضى الأمر...

منذئذ صارت المرأة قضية أساسية من قضايا المجتمع، فهي الضعيفة العزلاء التي لا تملك سلاحاً تدافع فيه عن نفسها عرضة دائماً لكل أنواع المخاطر وأشكال المذلة والهوان... ففي الحروب هي تسبى وتساق مع الغنائم الأخرى ليمتلكها السابي أو يبيعها في سوق النخاسة.. وهي المقيدة بالأعراف والتقاليد لا تستطيع المشاركة في إدارة دفة المجتمع ومعالجة شؤونه، إلا ما ندر. وهو الاستثناء الذي يثبت القاعدة ولا يلغيها. وهي الغارقة في الجهل والأمية المحرومة من العلم والتعلم لا تستطيع التعبير عن ذاتها ولا معرفة حقوقها فكيف بالمطالبة بها؟...

قضية المرأة والتخلف

ترتبط المرأة بوصفها قضية ارتباطاً عضوياً بالتخلف.. إذ على الرغم من أن الرواية ظهرت في مجتمعنا العربي وهو يعاني من التخلف وإشكالاته إلا أن المرأة كانت هي الأكثر معاناة من ذلك التخلف، فالرجل قد يروغ يزوغ، يفلت هنا، يهرب هناك لكن المرأة ليس أمامها مفر.. إنها تواجه التخلف بكل سطوته وكل قسوته.. الجهل هي التي تتحمل وطأته كاملة.. إذ ظل الرجل بهذا العذر أو ذاك يتعلم، يذهب إلى الكتّاب، يصبح رجل دين... إلخ.. لكن كيف يتاح هذا للمرأة؟ إنها تترك لقدرها لا يحق لها الذهاب إلى كتاب ولا الاختلاط بالذكر في أماكن التعليم ولا تصبح امرأة دين.. لهذا كانت الأمية ولا تزال هي الأكثر تفشياً بين النساء.. وإذا كانت نسبة الأمية في المجتمع العربي أيام زمان هي 98 بالمائة تقريباً فإن مائة بالمائة من هذه النسبة هي من النساء وإذا كانت اليوم خمسين بالمائة فإن ثمانين بالمائة من هذه الخمسين من النساء.

الفقر، وهو الأقنوم الثاني للتخلف، يقع بمعظم أعبائه على كاهل المرأة، هي التي يتعين عليها أن تربي أطفالها وترعى بيتها وتدبر شؤونه المعيشية، لكن كيف تفعل ذلك والزوج فقير عاطل عن العمل، لا يكاد يأتي إلى البيت بما يسد الرمق، فتقاسي المرأة أيما مقاساة... هي بين المطرقة والسندان: فقر معيلها ومطالب عيالها، والأدهى والأمر إذا ما ذهب المعيل وتحولت هي إلى معيلة، هنا تكون الطامة الكبرى، فالمجتمع لا يرحم وتقاليده صارمة قاسية لكن عليها أن تحول بين أطفالها وبين غائلة

الجوع وهو ما يدفعها أحياناً للانزلاق إلى مهاوي الرذيلة... ويقضي عليها قضاء مبرماً في نظر المجتمع...

كذلك الأمر مع المرض، الأقنوم الثالث للتخلف، فالمرأة بجسمها الضعيف مقارنة بالرجل وتكوينها الفيزيولوجي كأنثى تحمل وتلد هي الأكثر عرضة للمرض وهي الأكثر هشاشة إزاء الطبيعة وتقلباتها، متطلبات الحياة ومتغيراتها... فالمرأة كانت وما تزال تدفع ثمناً باهظاً من حياتها لقاء أمومتها وقيامها بالإنجاب، كما تدفع ثمناً باهظاً من حياة أولادها الذين تنجبهم، إذ لم يكن يبقى منهم إلا طويل العمر... لتعاني المرأة بذلك أشد المعاناة وتظل أقانيم التخلف الثلاثة جميعاً تقيدها أكثر إلى راهن بائس تريد التخلص منه لكنها لا تستطيع، لهذا كانت الرواية ولا تزال معنية بمسألة التخلف هذه قدر ما هي معنية بالمرأة كقضية لأنهما مسألتان مترابطتان أشد الترابط.

قضية المرأة وحقوق الإنسان

تشكل حقوق الإنسان العمود الفقري لقضية المرأة، فقد جاءت النهضة والمجتمع العربي لا يعرف إلا القليل عن حقوق الإنسان. الرجل نفسه محروم من حقوقه فكيف بالمرأة؟ هو يعاني من انعدام الفرصة في الوصول إلى أبسط حقوقه فكيف تراها حال المرأة وهي رهينة محبسين: محبس المجتمع ومحبس الرجل؟ لقد ظل الرجل رغم الأنظمة السياسية والاجتماعية يجد بعضاً من الحرية تسمح له بها القوانين الاجتماعية والأعراف والتقاليد، أما المرأة فلا تجد شيئاً منها البتة. سيما وأنها العورة التي يحاول أن يستر عليها الجميع وأن يحجبها الجميع ويغيبها الجميع، سيما وأن موروثنا الثقافي مليء بالأقوال المضادة للمرأة والتي تعمل على حرمانها من وجودها الاجتماعي وحريتها الفردية، إلى درجة تقول معها إحدى المقولات: «دفن البنات من المكرمات» وإلى حد يقول معه أحد الشعراء عن بنته:

تهوى حياتي وأهوى موتها شفقاً

والموت أكرم نزال على الحرم

لهذا كله لم يكن ثمة مجال للحديث عن حقوق المرأة كإنسان، إذ كان كل ما يريده لها المجتمع ويريده لها أهلها بل حتى أمها وجدتها هو الستر والصون والبقاء فقط على قيد الحياة لكي تقوم بوظيفتها الأساسية في المجتمع: خدمة البيت والإنجاب.

أي بعبارة أخرى، لم يكن ثمة مجال للحديث، مجرد الحديث عن حرية المرأة وعن حقها في التعبير والاختيار وكذلك عن حقوقها الإنسانية الأخرى كحقها في المساواة مع الرجل، وحقها في العمل والتعلم، فكيف بحقها في الحب واختيار الشريك؟

هذه مسألة خطيرة يتوقف عليها مصير المرأة: وجرائم العرض والشرف ما تزال متفشية في مجتمعنا العربي حتى اليوم... هذا الحرمان من حقوقها كإنسان هو الذي شكل ولا يزال يشكل جانباً أساسياً وهاماً من قضية المرأة وهو الذي تناولته الرواية العربية باستفاضة ومنها بالطبع الرواية الخليجية...

قضية المرأة وحقوقها الاجتماعية

المكوّن الأساسي الآخر لقضية المرأة هي حرمانها من حقوقها الاجتماعية، وهو حرمان بات قاطع في أكثر الأحوال إلى درجة ترك معه آثاره على تقدم المجتمع نفسه وعلى قدرته على الحركة والتطور كما سبق وذكرنا، وليس على وضع المرأة وحسب، فالمرأة كائن مغيَّب إلى حد كبير في المجتمع، دوره يقتصر على الطبخ والنفخ والتناسل، وبذلك يخسر المجتمع نصف يده العاملة ونصف طاقته الإنتاجية وهي خسارة فادحة يمكننا أن نعرف مدى فداحتها إذا ما قارنا حالة العمالة بين مجتمع متقدم ومجتمع نام كمجتمعنا، ونجد ذلك متوفراً بكثرة في الإحصائيات التي تنشر عن هذه المجتمعات..

ولا يتوقف الأمر عند بطالة المرأة وحرمانها من العمل وتخفيض قدرة المجتمع الإنتاجية وحسب بل يتعدى ذلك إلى تحويلها إلى عالة وعبء على كاهل الرجل وهو ما يفسر إلى حد كبير انخفاض معدلات الدخل الفردي والناتج القومي في المجتمعات المتخلفة... خاصة إذا كان الرجال أنفسهم فيها لا يجدون عملاً.

كذلك فإن حرمانها من المشاركة في قيادة المجتمع وسياسته يؤدي إلى خسارة طاقة كبيرة ثبت أنها فعالة وأنها ضرورة أساسية لبناء مجتمع سليم صحي متكامل. إن إبقاء المرأة كائناً مغيباً وراء ستار يعني فيما يعنيه إبقاء المجتمع ذا بعد واحد ومنظور واحد وبالتالي إلى إفقار المجتمع، هو الذي كلما تعددت أبعاده وازدادت منظوراته كان أقرب إلى النضج والاكتمال.

وهكذا تحرم المرأة في كثير من مجتمعاتنا العربية من حقها في الانتخاب حتى اليوم. ومن حقها في استلام المسؤوليات وتسنم المناصب العليا، رغم أن التجربة الحضارية قدمت البرهان تلو البرهان على أن المرأة صنو الرجل كفاءة وجدارة وأنها قد تكون أكثر حرصاً على المجتمع من الرجل وأكثر أمانة وإخلاصاً منه.

هذا الحرمان من حقوقها الاجتماعية ومن ممارسة فعاليتها كعنصر فاعل فيه ترك هو الآخر آثاره الضارة على المجتمع العربي وترك جرحاً نازفاً دائماً في نفوس الكتاب العرب وخاصة الروائيين منهم الذين سلطوا الأضواء في كثير من أعمالهم عليه وحاولوا أن يعالجوه، وهو أيضاً ما نلمسه في الرواية الخليجية وإن كان يحذر أكثر من أختها العربية.

قضية المرأة والرواية العربية

لقد عُنيت الرواية العربية بإلحاح شديد بقضية المرأة انطلاقاً من أنها نصف المجتمع وأنه لا يمكن لمجتمع أن يتقدم بنصفه فيما يظل النصف الثاني محجوراً عليه مغيباً... إنه كأن تطلب من رجل أن يسير على ساق واحدة فيحجل حجلاً ولا يسير ولا يركض.. لقد أدرك الأديب عموماً والروائي خصوصاً منذ البداية أن تقدم المجتمع رهن بتقدم المرأة فجاءت أول رواية عربية بالمعنى الحديث للرواية، بعنوان زينب، بطلتها زينب وتتحدث عن حال المرأة البائس في الريف المصري وغير الريف المصري. كما كتب

الشعراء عن المرأة فقال حافظ إبراهيم:

الأم مدرسة إذا أعددتها

أعددت شعباً طيب الأعراق

كما قال الزهاوي:

إنما المرأة والمرء سواء بالجدارة

علموا المرأة فالمرأة عنوان الحضارة

إذن، الأمر واضح كعين الشمس في أذهان المتنورين والأدباء والكتاب.. حال المرأة في مجتمعنا مزرٍ، نريد أن نتقدم.. إذن يجب أن نحسن وضع المرأة، من هنا كانت قضية المرأة إحدى أهم القضايا التي أثيرت ونوقشت وأثارت العواصف والزوابع في عصر النهضة، فقد ظهر هناك من يدافع عن المرأة وحقها في الحياة ومن يقف ضد المرأة وخروجها إلى الحياة، تمسكاً ومحافظة على الوضع الراهن... في خضم هذا الصراع ظهر رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وقاسم أمين... إلخ مصالحين ودعاة تغيير كما انعكس ذلك كله في الرواية العربية التي تعكس بطبيعتها الواقع بكل مكوناته وعناصره، إشكالاته وهمومه. ولو أن المجال يسمح لذكرنا الكثير من الأمثلة على ذلك في الرواية العربية سواء في مصر أو بلاد الشام أو العراق... لكننا سنقتصر هنا على نماذج من معالجة الرواية هنا لهذه القضية.

الرواية الخليجية وقضية المرأة:

لا بد لي هنا من أن أذكر، بكل أسف وأسى، مشكلة بتنا نعاني منها جميعاً إلى هذه الدرجة أو تلك ألا وهي: مشكلة الانقطاع الثقافي بين الأقطار العربية نتيجة صعوبة انتقال الكتاب من هذا القطر العربي إلى ذاك. ذلك أن الحدود والحواجز التي أقامها الاستعمار بين أقطارنا العربية لم تقتصر على إيجاد الكيانات السياسية الشائعة وتمزيق الوطن الكبير إلى مزق ورقع، بل طالت كل شيء في حياة الإنسان والمجتمع العربي حتى الكتاب... ورغم أنه ظل في البداية يتحرك بشيء من الحرية وينتقل ببعض اليسر... إلا أنها شيئاً فشيئاً بدأت هذه الحدود تضيق وتلك الحواجز تزداد ارتفاعاً إلى أن بات الكتاب يعامل كالسلعة تماماً بل أشد سوءاً من السلعة وباتت حركته أعسر من حركة الأشل... الأمر الذي راح ينعكس على الكتاب أزمة خانقة وكساداً شديداً وعلى المتعاملين مع الكتاب جفوة وعدم قدرة على التواصل.. إذ من الصعب الآن وأنت في سورية، مثلاً، أن تتابع أعمال الأدباء الخليجيين وتطلع بسهولة على ما يصدر عنهم من روايات وقصص..... قد تقع على شيء من هذا في معرض من معارض الكتب. وهي النافذة الوحيدة المتبقية عملياً لحركة الكتاب الميسرة، أو قد تقرأ عن عمل في مجلة.. لكن هذا لا يكفي لتحقيق تواصل حقيقي... فالانقطاع، بشكل ما، قائم وهو، وأعترف هنا، ما جعلني أبحث كثيراً وأفتش علني ألم بالطيف الكامل للرواية الخليجية لكن عبثاً، فإن وجدت رواية هذا الكاتب لا أجد أخرى وإن وجدت عملاً لآخر لا أجد لثالث.. وهو ما حال بيني وبين دراسة الرواية الخليجية ككل لأقتصر على اتخاذ نموذج واحد هو:

أعمال عبد الله خليفة وقضية

المرأة:

على الرغم من أن عبد الله خليفة هو نتاج مجتمع بطريركي بامتياز، الرجل فيه كل شيء، إلا أنه يدرك منذ روايته الأولى «اللآلئ» التي صدرت عام 1981، مدى فداحة الظلم والقهر الذي تعيشه المرأة في مجتمع أرادها أن تكون مجرد تابع عليه الطاعة والخضوع فقط، كائن لا يملك من مصيره شيئاً، فالآخرون هم السادة وهم الذين يقررون كل ما يتعلق بشأنه وما عليه هو إلا أن يسمع ويطيع... أليس الرجال قوامين على النساء؟ أليسوا هم الأدرى بمصلحتهن وخيرهن؟

1- المرأة، كائناً تابعاً يقرر مصيره الآخرون:

يعلم عبد الله خليفة وضع المرأة جيداً في مجتمعه المغلق الخانق للمرأة كما يعلم جيداً وضعها اليائس فيقول في روايته «الينابيع»: «أحس محمد أن جمعة يتحدث عنه ويرى أمه وهي مضطربة، مستباحة في المخزن في ليلة طاش بها صواب سيدها» (ص56). بينما يقول في مكان آخر: «... حتى اهترأ ومات ولحقته أمي... كانت تقذف حمماً من قطع الدم الكبيرة وتضرب أختي بهستريا جنون وشعرها منثور وملابسها ممزقةّ ماذا عرفت أنت عن العذاب والألم والقهر؟ أرأيت أحداً من أهلك يهان ويغتصب؟ وأمك تموت بأسياخ المطوع الساحر وماء البرك الملوث المقدس؟».

إن عبد الله خليفة يتماهى مع الراوي هنا في إحساسه بالوجع والظلم الواقع على المرأة التي تقذف حمماً من الدم وتموت بأسياخ المطوع وبماء البرك الملوث غير المقدس كما يقصد على ما أعتقد... إنه يشفق على المرأة، هذا الكائن الذي لا يستطيع اختيار شريك حياته بل لا أحد يأخذ رأيه في ذلك... فيفرض عليه الأمر أمراً واقعاً عليه هو أن يستسلم له ويخضع.

فها هو يقول في «الينابيع» ذاتها، وقد جاءت ميّ إلى محمد ترمي آخر سهم في كنانتها:

«. محمد، لم لا تتكلم؟

الآن نزلت صخرة فوق ضلعه، طحنت لحناً وحلماً وأعطته لهب الأرض

. أنت ترين فقري وحالي، أيمكن أن نكون معاً؟

. أفديك بروحي ... ولكن

. الحال صعب

. أهلي سوف يزوجونني لرجل كبير... ما بك ترتجف؟

. كل هذه السكاكين ولا تريدينني أن أتألم؟

. الذي يهواه القلب عجز البخت أن يجيبه...» (ص58)

إذن هي اختارت من قبل وأحبت لكن أهلها يريدون شيئاً آخر.. اختاروا لها مصيرها وقرروا عنها حياتها، ولسوف يزوجونها شيخاً كبيراً وهي لا تستطيع إلا أن تسمع وتطيع..

هاهي ذي تقول في مكان آخر:

«. شيخ هو الذي يريدني. أتعرف أنك سقطت من شجرة وارفة ورحت تنمو في الماء المالح. أتعرف كم قصراً لديه وأراض وجزر؟ وليس كريهاً ولا جاهلاً. هو في ذروة المجد والأدب!! هو الكامل على هذه الجزيرة!! أيمكن لفتاة مثلي أن ترفس مثل هذه النعمة؟» (ص59).

طبعاً، الجواب لا.. ليس باستطاعة أية فتاة أن ترفض ما اختاره لها الأهل كيف لا وهي لا تملك من مصيرها شيئاً.. . هي الضلع القاصر، ناقصة الحظ والعقل والدين، أيحق لها أن تختار؟ أتعطى حرية الرأي وتقرير المصير؟ في روايته «الضباب» نجد ما هو أنكى، إذ يقول على لسان المرأة التي جاءت إلى بيت البطل العجوز:

«قالت:

. أخذتني خالتي إلى ذلك البيت الحجري الكبير... رحت أساعد المرأة المتجهمة الغريبة المسيطرة على ذلك البناء المدهش. كنت أرتجف وأنا أجري وراءها من مكان إلى آخر. كان لديها بضعة أولاد أشقياء وزوج هادئ منعزل وفي الصباح تخرج طويلاً ثم تعود لتجد الأكل جاهزاً فتتذوقه وتلسعني بلسانها الملتهب المليء بالشتائم القذرة..» (الضباب، ص68) إلى أن يقول:

«كان كل أولئك الأولاد يأخذونني إلى غرفهم ويتناوبون على جسدي.. كنت أعي ولا أعي، أتلذذ وأقرف، حسبت ذلك جزءاً من عملي وخفت كثيراً أن أفاتح الأم...» (ص 68) وهكذا تتطور الأمور إلى أن تقول:

«صرت آتي إلى ذلك الكوخ مع الأم ليدخل علينا الرجال، واشتهرت في الحي كله..» (ص68). وهكذا تتحول الفتاة التي لا تملك إلا أن تستسلم لمشيئة الآخرين وإرادتهم إلى مومس تبيع جسدها لكل من يريده...

إنها تعيش المأساة بكل أبعادها، تحترق روحاً وجسداً، مع ذلك لا تستطيع أن تفعل شيئاً، فمصيرها قرره الآخرون، وقدرها ليس ملك يدها... إنها التابع الخانع الخاضع الذي لا إرادة له والذي يتحرك أشبه بريشة في مهب ريح.

هذه «فيّ» تحب محمداً لكن أباها يقرر زواجها من رجل آخر:

«ألا تسمعين يا فيّ؟

التفتت إليه وينبوع من الماء يقترب من صدرها. ستغطس الآن في الماء الساخن.

. ماذا تريد يا أبي؟ لقد جهزت لك الغداء

. إنني أتحدث عن عرسك، عن زفافك، يوم أن نلقاك ملفوفة في سجادة في غرفة عريسك

. أوه.. يا أبي!!

. وجهك يتضرج من الخجل! لكن اسمعي.. أتعرفين جارنا سعيد المناعي؟ هذا الرجل الشهم، لؤلؤة البحر.. إنه يريدك!!» (الينابيع ص62)

ولأنه يريدها ويوافق أبوها على إرادته سيتعين عليها أن تدفن أحلامها في الحب الذي لا تجرؤ على البوح به... تتخلى عن كل شيء وتذهب رغماً عن أنفها إلى سعيد المناعي.

وهاهي فتاة أخرى تدعى زهرة تلقى المصير ذاته، فلا أحد يستشيرها في أمر مصيري

يخصها هي وحدها إذ:

«قال أهلها:

. مهدي أولى بك، سيعتني بطفل أخيه

دفنت وجها في رمال الوقت وارتعبت من أسنانه وانكفأت بعيداً عن النخيل والحكايات....» (الينابيع ص115). إنها مقهورة مرغمة كما كانت عند ما زوجوها أول مرة، راسمين قدرها بالشكل الذي يشاؤون:

«عندما دخل عليها كانت ترتجف رعباً. ماذا سيفعل؟ هل سيأكل من جسدها؟ أهو الذي يضع فيه جنيناً وكيف» (الينابيع، ص114) إنها لا تملك شيئاً من مصيرها وحسب بل تجهل كل شيء عن ذلك المصير وعن نفسها وجسدها والآخر، إلى درجة ترتعب معها عندما تراه وتساورها ظنون شتى: هل سينهش لحمها؟ هل سيأكل قطعة من جسدها؟ إنه الجهل المطبق بحيث لا تعرف الفتاة شيئاً عن أخص خصوصيات الحياة: العلاقة بالرجل.

2 ـ المرأة، هدفاً للأطماع والنزوات:

يتناول عبد الله خليفة في أعماله المرأة كقضية باعتبارها هدفاً للأطماع والنزوات فهي الأضعف جسداً من الرجل والأقل حرية وقدرة على الحركة، تظل نهبة للرجل وأطماعه ونزواته. هاهو أكبر مرتضى في رواية الينابيع يتأمل زوجته زينب وهو يخطط لابتزازها ونهب أموالها، هي التي لم يتزوجها إلا طمعاً في ذلك.

«تطلع أكبر إلى زوجته وتساءل: من كان يستطيع الزواج بك، وأنت ذات الوجه البشع واللسان السليط... ألا تدخلين القفص يا لبوءة؟

اقترب منها بحذر وأمسكها بود فجفلت وصاحت:

. ماذا تريد؟

أخذها برفق إلى حافة السطح فذعرت:

. ماذا تفعل؟ هل تريد أن تقتلني؟ ابتعد!

. يا حبيبتي، كيف أقتلك وأنت قطعة من قلبي، بل كل روحي.. بل أود أن تنظري إلى الأرض العظيمة التي حدثتك عنها. طالعي هذه المسافات الخالية وبيوت السعف الكثيرة المحتشدة حتى الشاطئ البعيد. أليست ساحرة وجميلة؟

. ماذا بك؟ هل خرفت؟ أي جمال في هذه العرشان القبيحة...؟

. بل الجمال كله . يا حبيبة عمري . في امتلاك هذه الأرض، هذه المساحات التي تنطلق فيها الخيل!!

. وما دخلي أنا بامتلاكك الأرض؟ اذهب واشترها!!

. ومن أين المال؟

هنا زعقت وصاحت وأزبدت... إلخ» (الينابيع، ص158)

لكنها مع ذلك ظلت هدفاً لأطماعه ونزواته، إذ إن لديه هدفاً وعليها هي أن تقدم له العون لبلوغ ذلك الهدف...

على أن المشكلة الأخطر، حين تتحول

المرأة إلى فريسة يفترسها الرجل بكل وحشية وقسوة. إنه الاغتصاب الذي تعاني منه الكثيرات والكثيرات، فالرجل يمارس هنا قوته الجسدية وتفوقه العضلي على المرأة، فيقهرها ويذلها ويزرع فيها جروحاً قد لا تشفى منها أبداً. كثير من الروايات عالجت مسألة الاغتصاب وما تخلفه من آثار في نفسية المرأة، لكن عبد الله خليفة يعالج هذه المسألة على نحو معكوس تماماً ليبين آثار حالة اغتصاب على رجل وجد امرأة مغتصبة وملقاة في الطريق فقدم لها العون لكن ليجر عليه ذلك الويلات. الحادثة تحدث في الواقع لكن ما يهمنا ليس ما جرت على الرجل من ويلات بل الوضع الذي وجد فيه هذا الرجل المرأة والذي دفعه لمساعدتها فيقول:

«امرأة تتلوى على التراب وتنهش الحجر. تعض يديها وتبحث عن قطع فستانها الممزق وعباءتها المتوحدة بالظلام. اقترب منها، انتفض جسمها الممزق» (الضباب، ص6)

إنها حالة بائسة إلى أقصى حدود البؤس يجد الرجل المرأة المغتصبة فيها إلى حد أنه حين يحاول مساعدتها ورفعها بين يديه:

«تضربه، تصرخ، تبكي، تخدش وجهه بأظافرها، اتركني.. اتركني» (الضباب، ص7)، تصرخ مرتعبة هلعة، هي التي اغتصبها الذكر مستغلاً ضعفها ورقتها. كذلك حين: «تفتح عينيها تستعيد الألم المنتفض والذكرى الحادة. تتكلم، تهذي، تندس في صدره كابنة ضائعة، وفجأة تصرخ كأنها لمست الجلد الذكوري ذاته..» (الضباب، ص7). إنه الخوف الذي يتملك الفريسة من المفترس والذي يجعلها تبتعد عنه، لأنها جربت معه نهشه للحمها ولا تريد تكرار التجربة. هنا يفلح عبد الله خليفة في تصوير هذا الشعور لدى الفريسة تصويراً بارعاً، كما يتناول في أعماله أكثر من فريسة من هذا النوع: امرأة كانت مطمعاً للرجل ومحطاً لنزواته فإذا ما انتهى منها تركها لأخرى، هاهو في «الضباب» يتكلم عن امرأة تزوجها رجل فقط لكي يستغلها ويبتزها، فيقول في حوار بين الرجل والمرأة:

«. ماذا بك؟ لماذا تشمئز مني؟

. مللتك، اغربي عن وجهي!!

. أشم في ملابسك عطر نساء؟

. وماذا في ذلك؟

. أتعترف بهذه البساطة وأنا التي ضحيت من أجلك...

. ومن أجبرك؟

. أعرف أن لك علاقة بامرأة غنية الآن. تريد أن تستنزفها كما عصرتني ولكني سأقتلك قبل أن تلقيني في الشارع» (الضباب ص46 . 47)

مع ذلك لا ينفعها تهديدها له، فهو يلقيها في الشارع وقد استنزفها تماماً ليذهب إلى أخرى يستنزفها وهكذا دواليك...

3 ـ المرأة، ضحية للظلم والعسف

في كثير من المواضع يتناول عبد الله خليفة المرأة في وضعها الاجتماعي الصعب كضحية للظلم والعسف. ولا غرو، فهي الطرف

الأضعف في المعادلة دائماً، جسداً ومالاً وعلماً لهذا يمكن لأي رجل أن يمارس عليها عقده ويفرغ فيها حقده ومفرزات دونيته ونقصه، بل لأنه هو نفسه عرضة للظلم والعسف الاجتماعي، إما على يد المستعمر، أو الحاكم أو الملاك أو رب العمل... إلخ، فإن من الطبيعي أن يبحث عن التعويض لكي يحقق التوازن النفسي الذي يمكّنه من الاستمرار والعيش، هذا التعويض يكون على حساب المرأة التي تتلقى في حياتها كل أشكال الظلم والعسف بدءاً من أبيها وأخيها مروراً بزوجها وأهل زوجها وانتهاء حتى بأبنائها. عبد الله خليفة يرى هذا ويسلط الضوء عليه في كل عمل من أعماله. هاهو في الينابيع يتكلم عن «فيّ» الفتاة التي تموت أمها ويتزوج والدها بهدف أن تكون هذه الزوجة أماً لها لكن ماذا يجري؟

«وجاءت امرأة ساكنة هادئة احتلت المكان. وفجأة تمزقت ملابس فيّ وتقطعت ضفائرها وتكسرت نجمات بحرها وراحت تهذي وتجري في الليل تصرخ الزوجة فيه:

. هذه ابنتك مدللة، لا تريد أن تغسل صحناً ولا أن تنظف أرزاً.

وهو يصرخ فيها بدوره:

. أتريدين وضع هذه الطفلة بين النيران والقدور منذ الآن؟

. ليست طفلة، إنها امرأة..

حين التهب جسدها وتناثرت أهرامات صغيرة من الجلد المتغضن المنتفخ وهربت من البيت مراراً وتاهت بين كتل السفن الجاثمة على الشطآن... إلخ» (الينابيع، ص61) حينذاك فقط يتنبه الأب لضرورة إنقاذها، فعلى يد زوجته حل بالفتاة ظلم لا نظير له، فضُربت وعذبت وحبست ومزق جلدها ونتف شعرها... لا لشيء إلا لكي تنفس الزوجة عما في داخلها من عقد نتيجة الظلم الذي مورس عليها هي ذاتها من قبل ولتفريغ الشحنة العدوانية التي تحتل أعماق لاشعورها، رغم أن الأب يحاول الدفاع عن ابنته التي يحبها إلا أنه لا يستطيع ذلك إلا بالتخلص من الزوجة وإخراجها من بيته.

بل إن المرأة، كما يرى عبد الله خليفة، تقع ضحية للظلم والعسف حتى في علاقة الحب التي يمكن أن تقوم بينها وبين الرجل، ذلك أن أي عواقب وخيمة أو نتائج غير شرعية تنجم عن تلك العلاقة غالباً ما تنعكس على المرأة وحدها، إذ يفر الرجل بجلده لتبقى المرأة وجهاً لوجه أمام مصيرها المحتوم: ذبحاً أو رجماً أو عاراً أبدياً يجثم صخرة على صدرها وصدر أهلها، جاراً عليها سلاسل من العذابات والمآسي التي لا تنتهي.

هذه فيّ في الينابيع وقد شعرت ببذرة محمد تنمو في أحشائها تجيء إليه مستنجدة مستغيثة.

«قالت فجأة:

. استرني... يا محمد

ارتعب، لم يعد يشتهي شيئاً، سمكة الشعري المقلية بالزيت والمترامية فوق الأرز الأبيض المعذب، مصيدة لسجن العمر الكئيب، لهذا الحجر الذي سينطفئ فيه الأغنيات والكلمات.

أتريد أن تصطاده بهذا الثمن البخس؟

صرخ فجأة:

. هيا، اذهبي من هنا.

. لا أستطيع. نطفتك تتكون داخلي.

. أأنت مجنونة؟ هل تتصورين أنني، أنا الرجل الحر، أحبس نفسي في هذه الخرابة لأصنع أطفالاً وأناغي زوجة وأشتري الأدام كل صباح... إلخ

. وأبي وأحجار الرجال التي ستنهال على جسمي، وعصا سالم الرفاعي التي ستحطم رأسي.

. اذهبي من هنا، وخذي أرزك وفضائحك ودموعك معك!! اتركيني...

كانت تتقطع دموعاً ويداً وثدياً. كل ينابيعها المحبوسة بأقفال الأمل ضخت فجأة كل الوجع والرعب وصارت المدينة والسماء كلها حصا. سمعت عن جارتها التي انتفخ بطنها حراماً وأحضروا عجوزاً شمطاء قتلت الطفل وأذابته في الحمام، ثم هربت العائلة كلها فيما وراء البحر. وأمينة صديقتها التي قتلوها ودفنوها... إلخ» (الينابيع ص92)

وهكذا ترى الفتاة قدرها بأم عينها، ذاك القدر الذي عليها أن تواجهه وحيدة مفردة، تخلى عنها شريكها في الحب، وتنصّل من الذنب لتلقى هي وحدها العقاب الذي كان عليهما كليهما أن يتشاركا فيه..

هاهو بطل الضباب الذي تتزوج أمه رجلاً آخر بعد أبيه يرى كم يمارس عليها هذا الزوج من ظلم وعسف إلى درجة يصرخ معها ذات مرة: «ذئب!! ذئب»: ويود لو يخنقه بيديه لكنه مجرد طفل وزوج الأم رجل كبير يظل يضطهد أمه ويعذبها إلى أن تقضي نحبها فيقول مخاطباً نفسه:

«كل وجهك، حطم الجدران والمزهريات، فلا فائدة وأمك تحمل على نعش بعد أن عذبها اللص حتى الموت وحوّل أولادها إلى خدم...» (الضباب، ص72). على هذا النحو يصور عبد الله خليفة هذا المخلوق الضعيف الذي هو عرضة دائماً لاضطهاد الرجل واستبداده، ظلمه وعسفه إلى درجة تستسلم معها لكل ممارسة يريد الرجل ممارستها عليها، بانتظار، ربما معجزة سماوية تنقذها لكنها أكثر الأحيان لا تجيئ.

4 ـ المرأة، رهينة للكبت والحرمان

يعلم عبد الله خليفة، هو الذي يعيش ظروف مجتمعة وشروط الحياة فيه بخيرها وشرها، أن الإنسان العربي يعاني أكثر ما يعاني من الكبت والحرمان، فالتقاليد والعادات والأعراف الاجتماعية كلها تفرض عليه إطاراً معيناً للعيش يتعذر عليه الخروج خارجه، ليظل في معظم الحالات رهن الكبت والحرمان الذي يمسك بقبضته عنق الإنسان إلى درجة يكاد يخنقه فيها، ذلك ينطبق على الرجل والمرأة على حد سواء، لكن لما سبق وذكرناه من ظروف مخففة لدى الرجل تكون وطأة الكبت والحرمان أخف عادة مما هي على المرأة، التي تعاني في أغلب

الأحيان من حرمان شديد وكبت قاهر يكاد يدمر حياتها، بل هو نفسه ما يدفعها في أحيان كثيرة للانزلاق في منزلقات الخطيئة، وبالتالي للانحراف والضياع، فالمرأة التي يفرض عليها، خاصة في المجتمعات المغلقة شديدة المحافظة، أن تظل حبيسة المنزل، تنتظر العريس إن كانت في بيت أبيها، أو تنتظر دورها، إن كانت في بيت زوج متعدد الزوجات، تجد نفسها تتآكل من الداخل وفي جسدها حاجات لم تشبع وغرائز لم ترو... فلا تملك إلا أن تسعى لإروائها.. لنر عبد الله خليفة كيف يسلط الضوء على هذا الجانب من المرأة، كقضية ومشكلة، فها هي الفتاة التي كان يحبها جابر تركته وتزوجت رجلاً ثرياً متعدد الزوجات لكنها لا تجد معه ما يروي ظمأها القاتل ويعوضها كبتها وحرمانها الطويل فتعود خلسة إلى حبيبها السابق:

«سمع خطوات مضطربة عند الباب ثم دقات عصبية سريعة. فتح وإذا هي متدثرة بعباءتها تلتفت إلى الوراء خوفاً، ثم ترنحت بين يديه عصفورة مضطربة القلب مذعورة...» (أغنية الماء والنار، ص134)، وهي لكي تراه تلجأ إلى حيل وأساليب عجيبة وغريبة، إذ عليها أن تكتم وتخفي أو كانت الفضيحة وبالتالي العقاب الشديد الذي قد يكون الموت نفسه، إذ إنها تراه مصادفة في السوق وحينذاك:

«تطلعت في وجهه. ارتبكت وشعت بالابتسام. تركت البائع، اندفعت في الزحام. تبعها، تركت الدكاكين والسوق ودخلت الأزقة. كان أحدها خالياً، توقفت أرادت أن تتكلم، لكن الألفاظ تعثرت في شفتيها.

. كأن الفراق كان سنوات طويلة.

تتلفت ثم تطالع وجهه بارتياح. كأنها كانت تبحث عنه طويلاً. تريد أن تلقي برأسها على صدره لكنها تظل بعيدة، متوجسة من المارة والأصوات.

. لقد تعبت من هذا الرجل الفظ القاسي الذي لا يعرف سوى رغباته. لقد اشتقت إليك كما لم أشتق من قبل. يا ربي!! كيف تسرعت وأخطأت!!

. هل كان بريق الثروة رائعاً؟

. لا تحقد علي الآن. كنت طوال هذه المدة أذكرك وأتعذب...»(أغنية الماء والنار، ص93).

إنه الحرمان الذي يجعلها تذكره وتتعذب وهو الحرمان الذي يدفعها لأن تتبع الأساليب الملتوية لتلبية حاجاتها الجسدية، فتقترح عليه هي نفسها أن يستأجر غرفة كي يلتقيا معاً بل وتعطيه نقوداً.

« أريد أن أقول لك كلاماً كثيراً. لماذا لا تستأجر غرفة هنا؟

قبل أن يفتح فمه أعطته رزمة من النقود.

. غداً سألقاك هنا وفي هذا الوقت لرؤية المكان» (أغنية الماء والنار، ص94).

وإذا كانت حبيبة جابر تهرب بعيداً عن بيت زوجها فإن حبيبة محمد في رواية الينابيع تأتي به إلى بيتها للعناية به وقد مرض وتقيم معه علاقة وهي تحت سقف بيت أبيها وذلك

لشدة الدافع والرغبة التي صنعها الكبت والحرمان.

«يحتضن فيّ بقوة، وكان المطر الناعم يتغلغل في التراب منتشياً صارخاً ويرى أن جسده كله يشتعل، وهذه ليست رقصة في بحر والتفاف جسدين بين كتل الماء والأعشاب، بل استحمام في برد ونار، والغرفة تركت له، والليل، والأب ينام في وحدته، غافلته ابنته واندفعت للهوى والجمر...» (الينابيع، ص86).

كيف لا، والكبت والحرمان يصنعان ما هو أفظع من هذا وأشد هولاً، خاصة لدى المرأة التي تقاسي أشد أشكال الكبت والحرمان حتى تتشوه نفساً وجسداً كما تتشوه قدم الفتاة الصينية وقد وضعت في قالب يمنعها من كل نمو أو تطور.

5 ـ المرأة، كائناً هشاً سريع التأثر

يتابع عبد الله خليفة في أعماله كلها رصد قضية المرأة باعتبارها كائناً هشاً ضعيفاً سريع التحول والتأثر، تنعكس ظروف الحياة الصعبة عليها مباشرة لتجعل منها الكائن الذي ينكسر ويعطب بسرعة كبيرة، كما يتأثر ويتغير بسرعة كبيرة أيضاً:

«الفتاة تطلعت إليه بخجل، بخجل شديد، وتوارت نظراتها وانكسرت وبدا أن دمعة ساخنة تحرق خدها... » (الضباب، ص17) وهل لهذا الكائن الهش حين يخجل أو يخاف أو يقلق سوى الدموع والبكاء؟

هاهي في أغنية الماء والنار تصف نفسها بنفسها وقد تأثرت وتحولت تحولاً كبيراً حتى غدت كائناً آخر:

«كانت عيناها قاسيتين، الوجه الجميل استحال إلى شكل مرعب. خاف، تراجع.

. أين ستذهب؟

. هل أحببت أحداً ما؟

. عشت في قسوة طويلة. حين اغتصبني الشيخ الثري وأنا صبية كرهت كل شيء كرهت الناس، كرهت أبي الذي كنت أحبه كثيراً. بدا لي عاجزاً ضعيفاً وكنت أتصور أنه عملاق يصل إلى السماء. لم أشعر بأي لذة. لم أفكر بعدها إلا أن أملك وأملك..» (أغنية الماء والنار، ص125 . 126). لقد تغيرت إلى درجة تحولت معها إلى وحش حقيقي ليس لديه مانع من أن يلتهم حتى لحم أخيه الإنسان... فتخطط لإيقاع راشد بحبائلها لكي ينفذ لها مأرباً بعيداً يلبي نهمها الشديد للتملك: ألا وهو حرق أعشاش الفقراء وبيوتهم حتى ولو التهمت النيران نصف ساكنيها، وهو ما تفلح فيه مورطة بذلك راشداً الذي يدفع فيما بعد الثمن غالياً.

وهاهي مي التي كانت تذوب حباً بمحمد وذهبت إلى منزله لكي تقنعه بأن يعمل لإنقاذها من براثن الشيخ العجوز الذي سيشتريها بماله، هاهي ليلة عرسها من هذا الشيخ العجوز، وقد تغيرت تماماً واندمجت في جو العرس اندماجاً تاماً..

«تتطلع مي من غرفة العرس إلى المدينة وهي تشتعل بفرحها، تتجمد ذائبة من النشوة ولأنها كائن هش سريع التأثر تبدو على أتم

الاستعداد للغرق في ذلك العالم الآخر».

6 ـ المرأة، فريسة للخوف والقلق

من الطبيعي، والمرأة في مثل هذه الشروط الاجتماعية والإنسانية، أن تكون دائماً نهبة للقلق والخوف، وعبد الله خليفة يعرف هذا ويسجله بكثير من الإشفاق والرثاء. فالمرأة غالباً ما تعيش حياتها سلسلة متصلة من الخوف والقلق. إنه الخوف من مفاجآت الحياة، من المخفيات التي لا تعلم متى تظهر لها فتدمر حياتها أو حياة أطفالها وزوجها..

«كانت زهرة تحدق من وراء الخوص، في السفينة الكبيرة الوحيدة التي جرفت بعيداً عن ساحل قرية العين.. كانت النسوة يرفعن أيديهن ومناديلهن للبحارة المتوغلين في اليم... ولم تصدق أن زوجها سيغرق فجأة وإلى الأبد، كومضة، كفراشة. تبحث عن ملامحه في النهار والليل فلا تجده. إن حشد الأهل يطفئ آهاتها الساخنة ويملأ بماء العين قنواتها النابضة» (الينابيع، ص113).

أما حبيبة جابر التي تزوجت من الرجل الثري فتعيش أشد حالات العذاب والخوف والقلق في بيت زوجها، هي التي تجد نفسها محاصرة بالأعداء من كل جانب والتي يهددها الخطر في كل لحظة:

«لا تقل هذا. إنني أموت كل يوم. منذ أن جئت إلى بيته والمعارك لا تهدأ مع زوجته الأولى ومعه. ليس هذا بيتاً بل مستشفى. زوجته تغير مني وترغب ألا أحمل أبداً، تحرق البخور وتغرز المسامير في الخشب المحترق. وهو ينتظر كل يوم أن أكون قد حملت»

(أغنية الماء والنار، ص94).

إنه الخوف والقلق الذي يترصد المرأة في كل طور من أطوار حياتها وحالة من حالاتها فهي إن أحبت انقضت عليها وحوش الخوف والقلق، تنشب فيها مخالبها وأنيابها، خشية أن يكتشف أمرها فتفتضح...

«ينهض فجأة ويلقي العود. ترتعب الفتاة، يغلق الباب فتذكره بالفانوس الذي تركه مشتعلاً...» (الينابيع، ص49).

كذلك الأمر مع حبيبة جابر التي تجد نفسها مشطورة شطرين: أحدهما يجري وراء الحب الذي ضيعته وثانيهما يعمل كل ما في وسعه للحفاظ على الرجل الذي رضيت به زوجاً وذلك فقط لأنه قادر أن يؤمن لها مستوى حسناً من العيش.

«يا لهذا الحب!! كنا نجري في الظلام حين أكلت (الحوتة) القمر.

أتذكر؟ كنا نلتقي في القلق والخوف كأن حبنا قد دمغ ولعن بالمطاردة والظلام. وحتى هنا، في فسحة الوقت، أخاف أن يفتح الباب فجأة ويدخل زوجي» (أغنية الماء والنار، ص136).

بل هي تشعر بالمرارة والغصة وهي تعلم علم اليقين ما يهدد حبها له وعلاقتها به من مخاطر وأهوال.

«لقد تحملت كثيراً وجئت إليك، سرت في الأزقة متغطية عن العيون، ومشيت طويلاً حتى وصلت هنا... فتقابلني بهذا البرود!

الكلمات المرتجفة بالبكاء هزته. دهش لأن المرأة تحولت هذا التحول كله. أيكون مخطئاً في كل شيء؟ أيكون أبله بحيث لا يميز بين الجمود والتعب؟» (أغنية الماء والنار، ص127)

هذا التحمل الشديد. هذا السير في الأزقة، هذا المشي الطويل إنما يتم كله على نصال الخوف وأسنة القلق، فأي عابر قد يسبب لها مشكلة، وأي حدث طارئ قد يثير لها فضيحة، مع ذلك هي تغامر، تتحدى القلق والخوف لا لشيء إلا لأن دافع الحب أقوى بكثير من دافع الخوف وغريزة الحياة أقوى بكثير من غريزة الجمود والموت.

«في المرة الأخيرة قالت (أخاف من الحضور. أتتذكر ماذا حدث ليلة الخسوف؟ الجميع كانوا يلاحقوننا)

. لا تخافي سنتزوج قريباً.

. سنتزوج؟ كيف وأين؟

. هنا، ستعيشين معنا في البيت..

. بين إخوتك وأمك وأبيك، هذا خان وليس عش حب..» (أغنية الماء والنار، ص59).

إنه القلق والخوف الدائم من مصير أسود ينتظر المرأة، هذا الكائن الرقيق الذي لا يريد سوى حياة كريمة توفر له ما يحتاجه دون أن يعرض نفسه للإهانة والذل. إنها تخاف أيضاً أن تخسر حبيبها وهي تراه متعلقاً بفتاة أخرى فلا تملك إلا أن تقلق إلى حد الارتعاش.

«كانت فيّ ترتجف عند شجرة الرمان في الحوش. رأت المرأة الفاتنة عند محمد وأبصرته يعبدها فصارت عموداً من ملح يذوب...» (الينابيع، ص60).

بل إن المرأة حتى إن تزوجت يظل الخوف يساورها والقلق يسكن أعماقها، ماذا لو تزوج الزوج من جديد والشرع يسمح له باثنين وثلاث ورباع؟ ماذا إن لم تنجب له أولاداً وهو يريد العزوة والأولاد؟

«وتذكر أمه وهي تنتظر أباه في الحوش قلقة متسائلة عن تأخره، تهتز كما لو كانت تقرأ القرآن ثم تنظر من الباب إلى الدرب الفارغ فلا ترى صياداً تسأله عنه. سنوات كثيرة عاش بلا أطفال. ذهبت إلى (الخضر) وفلقت عدة بيضات على حجريه الصلدين وأعطت البيض الباقي لخادم المزار. غير أن الأطفال لم يزرعوا في بطنها. كانت ترتعش وتبكي في الليل وتقابل السماء المرصعة بالنجوم وهي تقول (سيتزوج غيري وينجب منها أطفالاً، أترضى بهذا يا رب؟)» (أغنية الماء والنار).

هذه هي حال المرأة، قدرها أن تظل دائماً فريسة للقلق والخوف، لم لا وهي الكائن الضعيف الذي لا يملك من أمره شيئاً بل عليه أن يكون تابعاً خاضعاً مصيره مرتبط بإصبع الرجل، السيد المهيمن الذي يملك كل شيء.

7 ـ المرأة، كائناً مغيّباً

عبد الله خليفة يعرف هذا جيداً، وهو يرى

المرأة في مجتمعه في إحدى حالتين: إما رهينة جدران أربعة لا تخرج منها إلا بإذن ولا تدخل إلا بإذن وإما غائبة خلف حجب سوداء لا يراها أحد ولا تكاد هي أن ترى أحداً. لقد فرضت عليها العادات والتقاليد الاجتماعية أن تكون هكذا، وهي لا تستطيع اختراق تلك العادات والتقاليد بل ولا حتى مواجهتها، فتستسلم لمصيرها امرأة حرمت من أبسط حقوقها في الحرية والتعبير عن الذات، المساواة مع الرجل والمشاركة في الحياة الاجتماعية. رغم ذلك ترضى المرأة بقدرها، هي التي لا تستطيع تغييره، فقديماً قالت عائشة التيمورية:

وما احتجابي عن عيب أتيت به

وإنما الصون من شأني وعاداتي

إذن هي ترضى بالاحتجاب لأن العادات والتقاليد هي التي تفرضه، وهي ترضخ لتلك العادات والتقاليد، فذلك أسلم وأقل وجع رأس. وعائشة التيمورية هي التي تقول أيضاً:

بيد العفاف أصون عز حجابي

وبعصمتي أسمو على أترابي...

رغم أن هذا الحجاب بكل ما له من عز ومنعة هو الذي يغيّبها عن الحياة ويبعدها عن المشاركة الاجتماعية ويحرمها في معظم الأحيان من حقها في العمل والتعلم. إنها الأسيرة التي ترضى بأسرها، فلا تشكو ولا تتذمر، بل كثيراً ما تكون أكثر تشبثاً بآسرتها: الأعراف وبقيودها: التقاليد، من الرجل نفسه، حريصة على أن تبقى المغيبة، راضية بغيابها ذاك.

عبد الله خليفة يرصد ذلك الغياب بنظر ثاقب ويحزن، يريد من المرأة أن تشق أكفانها وتخرج إلى الحياة، إذ غالباً ما يتكلم عن العباءة والحجاب، ونادراً ما يغيب صورة المرأة المعزولة المبعدة عن الحياة الاجتماعية الفاعلة عن أعماله. بل هو يرى ذلك الغياب والحجاب ماثلاً حتى في ليلة زفاف مي.

«وتسدل الحجاب الحريري على وجهها وتحكم طي العباءة على جسمها، وتسمع هذه الطبول تقترب وأقدام الحشد الرجالي تصعد السلم وتقلقل البيت وتبدأ الأنفاس الذكورية في التسلل إلى مخدعها الناعم وتتذكر وصية أمها المليئة بأقانيم الطاعة والصمت والعمل، وممانعة الزوج في ليلة الدخلة وعدم تركه يأخذها بسهولة، وعليها أن تلتف جيداً في عباءتها حتى ينتزعها انتزاعاً...»

(الينابيع، ص88)

ترى هل هناك تغييب أكثر وضوحاً من هذا التغييب؟ وهل هناك أسر أشد مرارة وشراشة من أسر التقاليد والأعراف هذا؟ فلا تستطيع المرأة معه أن تعيش حياتها كما ينبغي ولا تتمكن من التعبير عن ذاتها وممارسة حريتها كإنسان كامل الحقوق الإنسانية. إنها المأساة التي يسلط الضوء عليها عبد الله خليفة ببراعة وحذق، وكأنما يحث بذلك مجتمعه كله على أن ينهي هذه المأساة وأن يحل قضية المرأة ككل، مخلصاً إياها من كل ما يحول بينها وبين الحياة الحرة الكريمة، ويحررها

من كل قيودها لتنطلق في فضاء الحياة صنواً ما لها، كإنسان، من حق في الحرية والمساواة.
للرجل تعمل معه يداً بيد وتبني الحياة والمستقبل
معه جنباً إلى جنب دون تفرقة أو تمييز، بل بكل

الشجرة البيضاء

شعر

مجموعة شعرية متميزة للشاعر الراحل يوسف علاء الدين صدرت ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (الشجرة البيضاء).

حرقة في النفس أن تكون قصائد هذه المجموعة هي آخر القصائد التي نقرؤها للشاعر المبدع يوسف علاء الدين الذي رحل وهو في ريعان الشباب.

قصائد حفية بالإبداع، والتأمل.. وحريصة على البقاء والخلود.

جاءت المجموعة في حوالي 150 صفحة من الحجم الوسط.

غلافها للشاعر نفسه رحمه الله.

37

البعد الديني لصورة الأرض في الأدب الصهيوني

محمد توفيق الصواف

عن أي أرض نتكلم، ولماذا في الأدب الصهيوني؟

في كل الأدبيات الصهيونية، ثم في الأدبيات الإسرائيلية التالية لها، وحتى في المعاجم العبرية تتم ترجمة كلمة (إيرتس) التي تعني، لغوياً، الأرض، إما بكلمة البلاد أو الوطن، أو بعبارة (أرض إسرائيل)، وفي بعض المعاجم يضيفون أحياناً عبارة (أرض الفلسطينيين).

إذن الأرض التي سنتحدث عنها في سياق البحث التالي، هي الأرض العربية الفلسطينية، بالإضافة إلى المساحات الأخرى التي تطمع إسرائيل بضمها إلى هذه الأرض، وصولاً إلى ما يسمى بـ (أرض إسرائيل الكاملة، أو الكبرى)، وذلك إذا سمحت الجغرافية العربية الرخوة بالوصول إلى مثل تلك المساحة التي ما تزال طموح الإسرائيليين، حاكمين ومحكومين، متدينين وعلمانيين، إلا فئات قليلة يرفض بعضها استمرار التوسع، ويطالب قليلون من قادتها بالانسحاب من بعض الأراضي المحتلة عام 1967، وهؤلاء هم من باتوا يعرفون اليوم

بجامعات السلام الإسرائيلية، وهي، للعلم، جماعات لا وزن لها ولا قيمة في مراكز اتخاذ القرار السياسي والعسكري في إسرائيل، كما تثبت ذلك معطيات عديدة.

أما لماذا في الأدب الصهيوني، فلأن احتلال الأرض كان، بالدرجة الأولى، وما يزال، في صلب الأيديولوجية الصهيونية ومشروعها الاستعماري/الإحلالي، من جهة، ولأن الساحة الدلالية للأدب الصهيوني تشمل، من جهة أخرى، ما يُسمى بالأدب الإسرائيلي التالي له في الظهور.

"

موضوعة الأرض كموضوعة أدبية أقدم في ظهورها من الظهور في الكتابات اليهودية

"

ويبقى قبل البدء سؤال: لِمَ هذا البحث عن الأرض الآن، بينما يكثر الحديث عن السلام القادم؟

وبإيجاز بسيط يمكن الإجابة: لأن هذا السلام الذي يتحدثون عنه لن يأتي، ليس بسبب العرب الذين لم يعد لهم حول ولا قوة، ولكن لأن إسرائيل لا تريد السلام، وهي لا تريده لأن الجزء الثالث من مشروعها الاستيطاني لم يكتمل بعد[1]، وهي مصرة على إكماله، وإكماله يعني احتلال المزيد من الأرض العربية التي سيحاول هذا البعد بيان أبعادها في أيديولوجية الصهيونية وأدبها، كما في الأدب الإسرائيلي.

الأبعاد الرئيسة لصورة الأرض الفلسطينية، في الأدب الصهيوني:

أولاً، البعد الديني

مما لا شك فيه أن الحديث عن (أرض فلسطين)، كموضوع أدبي، أقدم ظهوراً في نتاجات الأدباء اليهود، الشعرية والنثرية، من ظهور الصهيونية كفكرة سياسية.. يدرك هذا ويعرفه كل من أتيح له الإطلاع على بعض ما تركه أولئك الأدباء من نصوص، كتبوها للتعبير عن حنينهم (لأرض فلسطين)، وتشوقهم لزيارتها والحج إليها والإقامة الدائمة فيها، ليس من منطلق استعماري، بل بوصفها تلك الأرض المقدسة التي ذكرتها توراتهم وغيرها من كتب الدين اليهودي، في مواضع شتى كثيرة. أي أنهم كانوا يصدرون في حنينهم وشوقهم إلى تلك الأرض عن خلفية دينية/عاطفية، ربما يجوز توصيفها بأنها (صهيونية دينية)، وليس عن خلفية سياسية/استعمارية، كما آلت إليه الحال، فيما بعد، عقب صيرورة تلك (الصهيونية الدينية) جزءاً رئيساً وهاماً من بنية الصهيونية السياسية، في مسار تطورها من فكرة، إلى حركة سياسية منظمة، ثم إلى كيان سياسي استعماري... ومن أقدم النصوص الأدبية اليهودية التي يمكن أن تعد نموذجاً على ذلك النمط من الحنين الديني/العاطفي لأرض فلسطين، ما نجده في آثار عدد من أدباء الأندلس اليهود، أمثال (يهودا

حسب معطيات خارطة المشروع الصهيوني التوسعي، تعدُّ إقامة إسرائيل عام 1948 إنجازاً للمرحلة الأولى من هذا المشروع، وما ابتلعته قوات الاحتلال الإسرائيلي بنتائج عدوان حزيران 1967، إنجازاً للمرحلة الثانية، وبقيت مرحلة ثالثة تتمثل في تجسيد ما يُسمى بـ (إسرائيل الكبرى).

هاليفي) المشهور بـ (اللاوي)، و(يهودا الحريزي) و(موسى بن عزرا) و(إبراهيم بن عزرا) وغيرهم[1].

وبعد إخراج اليهود والمسلمين العرب من الأندلس، استمر شعراء اليهود، في أماكن توضعهم المختلفة، يكتبون عن الحنين الديني لفلسطين، دون أن يبرز لتعبيرهم عن هذا الحنين أي هدف سياسي محدد. واستمر الحال على هذا النحو، حتى بدء ظهور الفكرة الصهيونية التي وظفت التعبير عن الحنين لفلسطين، في خدمة طروحاتها الأيديولوجية، ثم في خدمة مشروعها السياسي الاستعماري، لرفع معدلات الهجرة اليهودية إلى فلسطين، بعد احتلالها، ولحث من هاجروا إليها على التشبث بها، كما نجد ذلك واضحاً في الكثير الكثير من صفحات الأدبين الصهيوني والإسرائيلي.

وهكذا، يبدو واضحاً أن البعد الديني هو الأقدم بين الأبعاد الأخرى لصورة الأرض الفلسطينية، في هذين الأدبين، بل هو أقوى تلك الأبعاد وأكثرها بروزاً واستمرارية، بدليل بقائه بعداً رئيساً لتلك الصورة، حتى في كتابات الأدباء الإسرائيليين المحدثين، داخل فلسطين المحتلة.. ولكونه كذلك، فضلتُ البدء

بالإلقاء الضوء عليه، لاسيما وأن إدراك آباء الصهيونية الأوائل لقوة تأثيره كان، بالإضافة إلى اعتبارات عديدة أخرى، وراء حسم خلافهم حول اختيار فلسطين، دون غيرها من الأماكن، لتكون البقعة المكانية التي يقيمون فوقها، ما أسموه بـ (الوطن القومي) لليهود.

فالدين اليهودي، بكتبه وأساطيره المختلفة، يضفي على أرض فلسطين الكثير من الصفات الدينية التي رأى مؤسسو الصهيونية إمكانية استثمارها وتوظيفها في خدمة أهدافهم والدعاية لها، على المستويين اليهودي والعالمي معاً، وعلى المديين القريب والبعيد.. لاسيما وأن هذه الصفات راسخة في الوجدان الديني للكثير من يهود العالم، بل تكاد تشكل الجزء الأعظم من نسيج هذا الوجدان.. فهي . أي أرض فلسطين . {(الأرض المقدسة) (زكريا 2 .12)، والأرض التي يقطن فيها الله، ولذا فهي (أرض الرب) (يوشع 3.9)، و(أرض الميعاد)، لأن الله (وعد) إبراهيم بها وعاهده على أن تكون لنسله. وهي أيضاً (أرض الميعاد)، لأن اليهود (سيعودون) إليها تحت قيادة الماشيح (المسيح المخلص اليهودي)، وهي (الأرض التي يرعاها الله) (تثنية 11 . 12)، والأرض المختارة التي تفوق في قدسيتها أي أرض أخرى (لارتباطها بالشعب

---

(1) للإطلاع على نماذج مما كتبه هؤلاء، انظر كتاب د. ربحي كمال، (دروس اللغة العبرية)، جامعة دمشق، الطبعة الخامسة، 1971، ص(410 . 412).

المختار)..}[1]، وغير ذلك من الصفات التي يمكن لمجموعها أن يشكل حافزاً ذاتياً قوياً لدى قطاعات واسعة من يهود العالم،

ولاسيما المتدينون منهم، للهجرة إلى فلسطين، حين تدعوهم الصهيونية إلى القيام بذلك، على أساس إقناعهم بإمكانية صيرورتها (وطناً قومياً) خاصاً بهم. أي ذلك الوطن الذي تندغم على أرضه (الوحدة القومية) المزعومة ليهود العالم، بتعاليم دينهم التي تؤكد الشريعة اليهودية استحالة تنفيذها كاملة، وعلى وجهها الأمثل، خارج أرض فلسطين. بل تذهب تلك الشريعة، في شططها، أحياناً، إلى حد اعتبار اليهودي الذي يعيش خارج هذه الأرض، إنساناً لا إله له، أو كمن يعبد الأصنام، كما جاء في أحد أسفار التلمود[2]. وبالتالي، فهو . كما راحت تلح الصهيونية فيما بعد . يعيش في حالة (نفي) دائمة، ما لم يجد سبيلاً للهجرة إلى فلسطين. ومن الملاحظ أن هذا المفهوم قد تطور، بعد قيام إسرائيل، ليصل إلى حد اعتبار ما يسمى بـ (الوطنية الإسرائيلية)، نوعاً من التدين الذي لا يقبل

لنقاش. وهو ما عبر عنه (موشيه دايان)، ذات مرة، بالقول: (إن أرض إسرائيل هي ربه الوحيد)[3].

إذن، لاشك أن هذا الربط الديني بين اليهودي وأرض فلسطين، كان عاملاً حاسماً في اختيار مؤسسي الصهيونية لفلسطين مسرحاً من أجل تنفيذ مشروعهم الاستعماري، ذلك أن هذا الاختيار يسهل سعيهم لترويج مقولات أيديولوجيتهم في أوساط يهود العالم، من جهة، ويمكنهم من استقطاب أعداد كبيرة من هؤلاء اليهود للانخراط في صفوف الحركة الصهيونية،. من جهة ثانية، كما يساهم في خلق حافز ذاتي لدى الكثير من المتدينين اليهود، للهجرة إلى فلسطين طوعاً، من جهة ثالثة، ويساعد في حفز عدد كبير من المهاجرين اليهود، بعد نجاح الصهيونية في إقامة كيانها السياسي على تلك الأرض، للدفاع عن ذلك الكيان، كحد أدنى، من جهة رابعة، والمطالبة باحتلال المزيد من الأراضي العربية المجاورة له، سعياً وراء تجسيد الخريطة التوراتية واقعاً، من جهة خامسة، وهو ما نلحظه واضحاً في مبادئ أصحاب عقيدة (أرض إسرائيل الكبرى) أو (أرض إسرائيل الكاملة) وشعاراتهم.

هذا كله، فضلاً عن إدراك مؤسسي الصهيونية لإمكانية استثمار قوة العامل الديني الذي يربط اليهودي بأرض فلسطين، في إسباغ الصبغة التاريخية على العلاقة الدينية بين اليهودي وهذه الأرض، ومن ثم إيهام اليهود

"
حاول كاتبو الأدب الصهيوني مبكراً رسم صورة للأرض الفلسطينية لا كما هي في الواقع وإنما كما هي عليه في التوراة
"

---

(1) **د. عبد الوهاب المسيري، اليهودية والصهيونية وإسرائيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1975، ص (10 . 11).**

(2) **المرجع السابق، ص (1).**

(3) **المرجع السابق، ص (11).**

والعالم بأن محاولة الصهيونية احتلالها، ه
محاولة استرجاع لـ (حق تاريخي) قديم، وليس
اعتداء على حق أحد.. وبالفعل عمد
الصهيونية إلى استخدام هذا المنطق في صيا
جلّ (الذرائع التاريخية) التي وظفتها كمسوغا
لاحتلال فلسطين، وطرد أهلها العرب منها.

كذلك رأى مؤسسو الصهيونية أن م
الممكن تحويل العلاقة الدينية/العاطفية بي
اليهودي وأرض فلسطين، إلى بديل للعلا
الوطنية الطبيعية التي تربط أي إنسان بأرض
وطنه، عادة. ذلك أن اليهود المهاجرين إل
فلسطين، لا يربطهم بها سوى ما استقر ف
وجدانهم من خلال قراءاتهم عنها في كتب دين
المختلفة، وبالتالي هم بحاجة لتعميق ارتباط
بها، كي تغدو، في وهمهم (أرض وطنهم الوحي
الذي عليهم واجب (الدفاع) عن بقائه واستمرار
وواجب بنائه أيضاً.. وهو ما تؤكده الفكرة آن
الذكر، من أن (الوطنية) تعد في إسرائيل
أحياناً، نوعاً من التدين بالإضافة إلى اعتبارا
أخرى غير التدين طبعاً، لا مناسبة لذكر
هنا...

“ *تطغى الصورة التوراتية لفلسطين كما استقرت في وجدان الكاتب الصهيوني الديني ومخيلته على صورتها الواقعية* ”

من المؤكد أن جملة التصورات السابقة
وما يتصل بها من أهداف مرحلية
كانت نصب أعين رواد الأدب الص
والإسرائيلي الذي تلاه، لاسيما وأن ا
منهم كانوا من مؤسسي الحركة الص
ورواد مفكريها، في نفس الوقت
أمثال: (بيرتس سيمولنسكين) و

“ *رأى الصهاينة إمكانية تحويل العلاقة الدينية/ العاطفية بين اليهودي وأرض فلسطين إلى بديل للعلاقة الوطنية التي تربط أي إنسان بأرضه ووطنه* ”

د أهرون جوردون) وغيرهم..

لالتزام هؤلاء الأدباء ومن
الصهيونية وطروحاتها وأهدافها
ولعثورهم في النتاج الأدبي
ن الأدباء اليهود، على ما
اه أساساً يبنون عليه، في هذا
، جهة ثانية، شرع هؤلاء في
ب من طاقاتهم الفنية لإبراز
، لصورة الأرض الفلسطينية
تاريخي حقيقي)، لإيهام قرائهم
فلسطين أرض (خاصة) بهم
غيرهم[1]، ومن ثم توظيف هذا
من المزاعم، في مجال دعوة
لهجرة إليها واستيطانها..

، أن من أولى الملاحظات التي
ه، أثناء تتبع هذا النمط من
هيوني، محاولة مؤلفيه الأوائل
ة للأرض الفلسطينية، لا كما
، الواقع، ولكن من
مجسوح صفاتها ومعالمها الواردة في التوراة،

---

[1] لكن هذا الهدف، ورغم كل الجهود التي بذلت لتحقيقه، طيلة السنوات التي تلت إقامة إسرائيل، ظل هدفاً مستحيلاً، كما اعترف بذلك الأديب الإسرائيلي (أهارون ميجد)، في سياق ندوة. ضمته مع الأديبين (سميلانسكي يزهار، ويورام كينوك) اللذين شاركاه نقاش أسباب الهجرة المعاكسة من إسرائيل، وقد نشرت هذه الندوة في صحيفة دافار، عام 1982.

لاعتقادهم بقدرة تلك الصفات على التسلل للوجدان الديني بالنسبة للقارئ اليهودي، والتأثير فيه تأثيراً يهيئه نفسياً وعاطفياً للتجاوب مع دعوة الصهيونية له بالهجرة إلى فلسطين.. بل الأدباء الأوائل الذين نحوا هذا المنحى، لم يجد معظمهم حاجة لزيارة الأرض التي يكتب عنها، كي يكون وصفه لها واقعياً، لأنه حتى لو زارها، لظل يمتح جلَّ أوصافها من ذاكرته التوارتية، ونهجه الأيديولوجي، وليس مما تراه عيناه.. وهو ما يبدو واضحاً في الأعمال الروائية والشعرية لأدباء من مشاهير الأدب الصهيوني الأوائل، أمثال (يهوشع برزيلاي) و(ابراهام مبو)، وحتى (حاييم نحمان بيالك)، في بعض قصائده..

فمثلاً، يلاحظ كل من قرأ أعمال (يهوشوع برزيلاي = 1855 . 1918)، طغيان الصورة التوراتية لفلسطين، كما استقرت في وجدانه الديني ومخيلته، على صورتها الواقعية التي كانت تنقلها له عيناه، بعد وصوله إليها. ولعل هذا ما دفع ناقداً مثل (رؤبين وولنرود) إلى القول(1): (إن الأرض التي يصفها برزيلاي هي أرض التوراة، وليست الأرض التي يعيش عليها..) . يقصد أرض فلسطين بعد هجرته إليها . ثم يضيف (وولنرود)، موضحاً، أن هذه المفارقة لم يقع فيها (برزيلاي) وحده، بل شاركه الوقوع فيها آخرون من أوائل أدباء الصهيونية الذين هاجروا إلى فلسطين، ومنهم الروائي (زئيف يافيتش= 1848 .1924) الذي لم يؤرخ، في ما كتبه من قصص، لحياة المستوطنين الأوائل بل (كتب قصصاً عن الحياة الرعوية لأناس من تاريخه الأسطوري)، مشكلاً، في النهاية، (تاريخاً من الأساطير..)، ولهذا كان من الممكن له، كما ختم (وولنرود) (أن يكتب هذه القصص حتى لو لم يقدر له ترك قريته الليتوانية الأصلية أبداً..). ومثل هذا الحكم يطلقه (وولنرود) أيضاً على ما كتبه الروائي والشاعر (أبراهام مبو = 1807 . 1867) الذي (ظل يعيش بعواطفه على الأرض التوراتية لأجداده..).

وإلى حد كبير، تتفق الناقدة الإنكليزية د. (رايزا دومب)، في كتابها (العرب في النثر العبري)، مع (رؤوبين وولنرود) في هذا الحكم النقدي الذي يشير من خلاله إلى مدى ابتعاد رواد الأدبين الصهيوني والإسرائيلي، عن الواقع، في وصفهم للأرض الفلسطينية، وذلك عندما تقول . أي دومب .: (كل الكتاب اليهود الذين كتبوا عن "أرض إسرائيل" منذ أيام الحاخام زئيف يافيتس إلى موشيه سيملانسكي، لم يصفوا تلك الأرض كما هي عليه في الواقع، بل كما رغبوها

---

(1) **في كتابه (The Literature of Modern Israil) الصادر في نيويورك ولندن، عام 1965، ص: (12).**

هم أن تكون..)[1]. وفي تعليلها هذه الظاهرة، تقول (دومب) أن ما نسجه أدباء الصهيونية عن أرض فلسطين من أساطير، ظل يهدف، ولعدة أجيال، إلى (إثارة الحب والتقدير لأرض صهيون)[2]، في نفوس قرائهم اليهود.. ولا يفوت (دومب) أن تشير إلى أن هذا الحب لم يكن منزهاً عن الأغراض السياسية للصهيونية، بل تؤكد أن إثارة هذا الحب، كانت وسيلة لتحقيق هدفين تصوغهما بقولها: (إذا لم يتحرك قراء هذا الأدب، بما فيه الكفاية للذهاب والعيش في أرض إسرائيل، فعلى الأقل يجب أن يكونوا قد استثيروا لتقديم الأموال اللازمة لدعم أولئك الذين يعيشون هناك)[3]. ثم تختم (دومب) استنتاجاتها وملاحظاتها النقدية بالحكم على ذلك النمط من الأدب ومؤلفيه فتقول: (بهذه الدوافع خلق أولئك الكتاب فجوة كبيرة بين الحقيقة والخيال الأدبي)[4]، وهو ما يعني عدم واقعية الصورة التي رسمها أولئك الكتاب لأرض فلسطين، على خلفية دوافعهم التي لم تعد دينية صرفاً، بل امتزج الديني، في تكوينها، بالسياسي.. وسنلاحظ لاحقاً، أن فجوة اللا واقعية هذه، في الصورة الصهيونية لأرض فلسطين، ستزداد اتساعاً وعمقاً، كلما اشتد التزام أدباء الصهيونية بطروحات أيديولوجيتها وأهدافها..

ذلك أن هذا الالتزام سيدفعهم، وبقوة، إلى الإيغال والابتعاد عن الواقع، وخصوصاً حين يبدأون ببذل قصارى طاقاتهم الإبداعية لتقديم الزعم بأن (فلسطين أرض بلا شعب)، على أنه (حقيقة)...

على أي حال، استمر الأدباء الصهاينة الذين جاءوا، بعد الآنف ذكرهم، في إسباغ الصفات الدينية على صورة الأرض الفلسطينية، ولكن لم تكن دوافع معظم التالين تعميق البعد الديني/التوراتي لصورة الأرض الفلسطينية في أدبهم، بل كانت دوافعهم سياسية صرفاً، سخروا الدين اليهودي لخدمتها.. ويبدو مثل هذا الاستنتاج صحيحاً، إلى حد بعيد، على خلفية معرفتنا أن كثيرين من أدباء الصهيونية كانوا من غير المتدينين، أي ممن يصفون أنفسهم بالعلمانيين. ولجسر التناقض بين (علمانيتهم) الصهيونية ورغبتهم في استثمار أساطير الدين اليهودي ومُرَدَّداته التي تقدس أرض فلسطين، على نحو يخدم أهداف صهيونيتهم، في مجال

"
صورة الأرض مضمخة بالصفات الدينية المستلة من التوراة تعميقاً للدوافع السياسية .
"

---

(1) ورد هذا الاقتباس في مقال بعنوان (Nutty Bigotry)، للكاتب الإسرائيلي (نسيم رجوان)، نشره في صحيفة (جيروزالم بوست) بتاريخ 1983/2/11، ص: (12) وخصصه للتعريف بكتاب (صورة العربي في الأدب اليهودي) لمؤلفته الدكتورة (رايز دومب)، والذي قام بترجمته إلى العربية عارف توفيق عطاري.

(2) د. رايزا دومب، (صورة العربي في الأدب اليهودي)، ترجمة عارف توفيق عطاري، دار الجليل، عمان، 1985، ص: (16).

(3) المرجع السابق، ص: (16).

(4) المرجع السابق، ص: (17).

بالهجرة إلى تلك الأرض، نراهم وقد عمدوا، شأن جميع أتباع (الاتجاه العلماني) في الصهيونية إلى التعامل مع تلك الأساطير والمُرَدَّدات الدينية، بوصفها مؤشرات (تؤكد) ما أسموه بـ (الرابطة التاريخية) التي . كما زعموا . (ظلت) تشد اليهودي إلى أرض فلسطين روحياً، والتي على أساسها، بنوا الزعم بوجود (حق تاريخي) لليهود في تلك الأرض...

وهكذا ومن هذه الزاوية المحددة في الرؤية، يمكن القول إن البعد الديني اليهودي عموماً، والتوراتي منه خصوصاً، لصورة الأرض الفلسطينية في الأدب الإسرائيلي، قد بدأ يتحول إلى (بعد تاريخي)، بعد فترة وجيزة، من ولادة المنظمة الصهيونية في (بال)، وهو ما يعني طغيان الهدف السياسي على هذا البعد، في نتاجات أدباء الصهيونية، وخاصة بعد قيام إسرائيل، وتقلص الهدف الديني إلى أقصى درجة.. بل إن الحديث عن (أرض التوراة) في نصوص الأدب الإسرائيلي الأحدث صدوراً، يكاد يتطابق فيه البعد الديني لصورة تلك الأرض، مع ما يمكن أن يسمى بـ (البعد الوطني)، إذا جاز التعبير، على نحو ما سلفت الإشارة، في موضع سابق، وخصوصاً بالنسبة للأدباء الذين ولدوا في فلسطين المحتلة ولم ينزحوا عنها.. بل يمكن الذهاب أبعد من ذلك، بالقول: إن الصورة التي راح يرسمها هؤلاء الأدباء المحدثون للأرض الفلسطينية، تطابق في تكوينها الأبعاد الثلاثة (الديني والتاريخي والوطني)، على نحو تبدو فيه وكأنها ليست أكثر من بعد واحد.. ولعل من أكثر النصوص الحديثة تمثيلاً لتماهي هذه الأبعاد الثلاثة مع بعضها، وتمظهرها كبعد واحد، في آن واحد، قصيدة (أرض) للشاعرة الإسرائيلية (شيقا بيقوف). وهي قصيدة رشيقة البنية، خفيفة الوزن، سهلة الكلمات، تبتدئ باستعارة العبارتين التوراتيتين . الرومانتيتين الذائعتي الانتشار في الكثير من نصوص الأدبين الصهيوني والإسرائيلي، واللتين تصفان فلسطين بأنها (أرض لا غيم في سمائها)، و(أرض العسل واللبن)، وذلك على النحو التالي:

أرض، أرض، أرض...
أرض سماؤها زرقاء بلا غيم
والشمس لها
عسل ولبن
أرض سنولد فيها
أرض سنحيا فيها
وسنبقى، وليكن
ما سيكون...[1]

واضح، في هذه الأبيات، امتزاج البعد الديني/التوراتي/الرومانتي بما يمكن اعتباره بعداً (وطنياً)، في تصوير الشاعرة لأرض فلسطين..

---

[1] شيقا بيقوف قصيدة (إيرتس= أرض)، منشورة في هدية صحيفة معاريف الإسرائيلية لقرائها بمناسبة ذكرى تأسيس إسرائيل، إصدار عام 1984، ص (10) (ترجمة خاصة).

وهو امتزاج يبلغ حد التماهي.. وبعد أن تركز الشاعرة على ما يمكن توصيفه مجازاً بـ (عواطفها الوطنية) تجاه تلك الأرض، في المقطعين اللذين يليا المطلع، نراها تعود، في المقطع الرابع والأخير من قصيدتها، إلى لعبة مزج الأبعاد، لتمزج هذه المرة بين البعدين الديني/التوراتي و(التاريخي). ذلك أن عبارة (أرض التوراة) الواردة في هذا المقطع، ذات إيحاء (تاريخي) أكثر منه دينياً، بدليل أن الشاعرة ختمت مقطعها هذا بالإشارة إلى من كان يصف قيام إسرائيل بالخرافة، قبل قيامها، لأن قيامها يعتبر، في رأي الشاعرة، (دليلاً) على (صحة) الزعم بأن فلسطين هي (أرض التوراة). وتوَهُّم كونها كذلك، يعني بدوره أن لليهود (أتباع التوراة) (حقاً تاريخياً)، في (أرض توراتهم).. لنلاحظ، تالياً، كيف حاولت الشاعرة الإيحاء بجملة المزاعم السابقة، وسياقتها إلى وهم المتلقي اليهودي، بخفة وسلاسة، عبر المزج المتقن بين البعدين الديني و(التاريخي)، تقول (بيقوف):

أرض التوراة..

أنت يا منبع الأنوار

يا لغة الإيمان..

أرض، أرض، أرض..

أرض عزيزة..

نعم، فالآن أنا أؤمن أنك لست

خرافة..[1]

وإذا كانت (بيقوف) قد تجنبت المباشرة في تأكيد اعتبار الرابطة الدينية بين اليهود وأرض فلسطين (دليلاً) على (صحة) الزعم بأن لهم فيها (حقاً تاريخياً)، فإن عديدين من الأدباء الصهاينة قبلها، ومن المعاصرين لها، لجئوا إلى الأسلوب المباشر في محاولتهم تأكيد هذا (الحق) المزعوم.. ومن بين أبرز هؤلاء: الشاعران (ناتان ألترمان) و(ن. روزنبلوم)، والشاعرة (نعمي شيمر) وغيرهم، وذلك حين وصفوا فلسطين بالعبارة الصهيونية المعروفة (أرض الآباء والأجداد).. فمثلاً، وفي سياق حديثه عن حماس (رجال الهجرة الثانية = أنشيه هعلياه هشنياه) للعمل على أرض فلسطين، يصف (ألترمان) هذه الأرض بأنها (أرض الآباء)، على نحو مباشر، حين يقول على لسان المهاجرين:

هم قالوا: ليس الكلام كافياً

عن صهيون وعن أرض الآباء[2]

أما (روزنبلوم) في قصيدته (سؤوا تسيونا

---

[1] شيقا بيقوف قصيدة (إيرتس= أرض)، منشورة في هدية صحيفة معاريف الإسرائيلية لقرائها بمناسبة ذكرى تأسيس إسرائيل، إصدار عام 1984، ص (10) (ترجمة خاصة).

[2] ناتان الترمان، قصيدة (انشيه علياه شنياه =رجال الهجرة الثانية)، منشورة في سلسلة (ألف مليم) التعليمية، إصدار دار (احي اساف)، تل أبيب، 1974، الجزء الثالث، ص (49)، (ترجمة خاصة).

=ارفعوا صهيون)، فيذهب إلى أبعد من (ألترمان) في اعتماد المباشرة بتأكيد ما يسمى (الحق التاريخي) لليهود في فلسطين، وذلك في ثنايا دعوته إلى كل يهود العالم للهجرة إليها:

ارفعوا صهيون معجزة وراية

علماً فوق معسكر يهودا .

وأنت، راكباً كنت أم راجلاً

تعال، من فضلك، وانضمَّ للجماعة..

معاً سنمضي، ومعاً من فضلك

دعنا، إلى أرض آبائنا نعود،

إلى أرضنا الحبيبة،

مهد ميلادنا...

من منفاكم عودوا، عودوا،

للأرض، أرض الآباء!(1)

"يوجد توكيد على البعد التاريخي لصورة الأرض الفلسطينية في الأدب الصهيوني"

وغير هذين الشاعرين، هناك كثيرون من شعراء وروائيي الأدبين الصهيوني والإسرائيلي ركزوا على محاولة تأكيد (البعد التاريخي) لصورة الأرض الفلسطينية التي رسموها في نتاجاتهم النثرية والشعرية، ومن بينهم (عجنون) و(بنيامين تموز) و(عاموس عوز) و(نعمي شيمر) وآخرون لا يتسع المجال للاقتباس من مؤلفاتهم جميعاً بهذا الصدد..

وقبل اختتام الحديث عن البعد الديني لصورة الأرض الفلسطينية، في الأدب الصهيوني ثم الإسرائيلي، ربما من الضروري الإشارة إلى اتسام هذه الصورة، في بعدها الديني، بالرومانتية والتخيل الافتراضي، في معظم النصوص.

إذ تبدو لنا أرض فلسطين، كما لاحظنا في مطلع قصيدة (شيقا بيقوف) آنفة الذكر، أرضاً سماؤها دائمة الإشراق، (أرض عسل ولبن) و(أرض الأنوار) و(حضن الطبيعة) الذي يفر إليه الشاعر الصهيوني من همومه ومتاعبه التي يعانيها بين (الأغيار)، أو بسبب إحساسه الشديد بالاغتراب في مجتمع المدن الصاخبة.. وهي أيضاً، (كهف الأساطير) القديمة، و(مدينة الأمن والسلام لجميع اليهود)، أو (المدينة الفاضلة) بالنسبة لمن هاجر إليها منهم، بل هي (جنة عدن) التي (وعد) بها أولئك المهاجرون، في توراتهم.. ومن الجدير بالانتباه، أن جميع هذه الصفات، يحاول مطلقوها الإيحاء بأنها ذات مصدر ديني.. كما يحاولون، وفي ذات الوقت، توظيفها كطعم لاصطياد قرائهم اليهود، وإغرائهم بالهجرة إلى تلك الأرض ذات الصفات الفريدة، والأجواء الرومانتية الحالمة، مما يدخل في صلب الأهداف الرئيسة للصهيونية ومشروعها الاستيطاني...

يعد الشاعر (حاييم نحمان بياليك) من أوائل شعراء الصهيونية الذين لونوا البعد الديني لصورة أرض فلسطين، في أدبهم، بالرومانتية..

---

(1) **ن. روزنبلوم، قصيدة (سؤوا تسيونا= ارفعوا صهيون)، منشورة في هدية صحيفة يديعوت احرونوت، لقرائها بمناسبة يوم الاستقلال، إصدار عام 1983، ص (4)، (ترجمة خاصة).**

فهو، في التعبير عن حنينه إليها، يقتفي آثار الشعراء الرومانتيين الأوروبيين في حنينهم إلى الطبيعة وارتمائهم بين أحضانها، ارتماء الطفل في حضن أمه هارباً من وعثاء الحياة وهمومها.. وإذا كان ثمة ما يميز رومانتية (بيالك) عن رومانتية الشعراء الأوروبيين الذين تأثر بهم، فهو خصوصية حنينه إلى الطبيعة الفلسطينية دون غيرها من أراضي الدنيا.. وهو ما يبدو واضحاً في قصيدته (إل هتسبور=إلى العصفور) التي كتبها عام 1891[1].. ففي هذه القصيدة يحاول (بيالك) من خلال العصفور الذي استخدمه كرمز، أن يبث أشواقه لأرض فلسطين ومن يسكنها من اليهود، كما يحاول أن يبث لتلك الأرض همومه ومتاعبه، ورغبته للارتماء في أحضانها هارباً إليها من واقعه المليء بالآلام، كما لو كانت أمه.. لكن، وعلى الرغم من أن (بيالك) يحدد، منذ بداية القصيدة، أن الطبيعة التي يهفو إليها هي طبيعة أرض فلسطين، يلاحظ الدكتور عبد الوهاب المسيري أن (الخلفية الطبيعية التي يصفها الشاعر في قصيدته تتصف بالعمومية. فهو يسأل عن (كل الجبال وكل التلال) لأنه ليست له علاقة مباشرة ومحسوسة وشخصية بهذه الطبيعة، بل هي علاقة ذهنية مستقاة، من الكتب الدينية والأدبية اليهودية..)[2].

ومن بين أبرز الأدباء الصهاينة الذين لونوا البعد الديني لصورة الأرض الفلسطينية في أدبهم بالرومانتية، على نحو ما فعل (بيالك)، الروائي الصهيوني (شموئيل يوسف عجنون)، كما يبدو واضحاً في روايته (تمول شلشوم = أمس الأول) التي ينقل في مستهلها بعضاً من أحلام بطلها (يتسحاق كومار) بعد أن اتخذ قراره بالهجرة إلى أرض فلسطين.. (فمنذ أن اتخذ يتسحاق قراره هذا لم يمض عليه يوم دون أن يتحدث عن ذلك القرار.. وقد تراءت له (أرض إسرائيل) كمسكن مبارك، ككلمات الرب المقدسة.. فمستوطناتها مظللة بظلال أشجار الزيتون، وكل الحقول مكسوة بالغلال، وبقية الأشجار مزينة بالفاكهة، أما السهول فتتفتح الأزهار فيها وتتمايل أشجار الغابات... والسماء زرقاء كلها، وجميع البيوت تضج بالألحان..)[3].

“ *كثيراً ما امتزجت الروح الرومانية بالبعد الديني في أثناء تشكيل صورة الأرض الفلسطينية* ”

ومن الواضح، في هذا المقطع من رواية (عجنون) مدى حرصه على تلوين البعد الديني لصورة الأرض التي يرسمها بالرومانتية.. فهي

---

(1) د. عبد الوهاب المسيري، اليهودية والصهيونية وإسرائيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1975، ص: (201).

(2) د. المسيري، اليهودية والصهيونية وإسرائيل، مرجع سبق ذكره، ص: (201 . 202).

(3) شموئيل يوسف عجنون، (تمول شلشلوم= أمس الأول)، إصدار شوكن، القدس وتل أبيب، 1968، ص (7)، (ترجمة خاصة).

صورة أرض حالمة مشرقة دائماً ورائعة الجمال.. ولكن، قد يكون من الضروري الملاحظة، هنا، أن هذا الجمال الرومانتي الذي توصف به أرض فلسطين، قبل هجرة اليهود إليها، في الأعمال الأدبية الصهيونية، ليس ذلك الجمال الدال على حضارة متقدمة، بل هو جمال بدائي..! جمال الطبيعة التي لم تمسها يد الإنسان، منذ آلاف السنين.. جمال البيئة التوراتية المتصورة التي (ظلت) على حالها كما تركها آخر اليهود الذين غادروها منذ أيام (السبي البابلي)..! والأديب الصهيوني يسعى من وراء إضفاء هذه الصبغة البدائية على جمال الطبيعة الفلسطينية، قبل هجرة اليهود إليها، إلى تحقيق عدة أهداف، في آن واحد معاً:

. فمن جهة، يسعى الأديب الصهيوني من وراء تأكيد الطابع البدائي لجمال الطبيعة الفلسطينية إلى تأكيد استمرار خلوها من البشر، منذ غادرها اليهود القدامى، وبذلك يتجنب، كما يتوهم، الوقوع في التناقض مع المقولة الصهيونية التي تزعم بأن فلسطين حين قدمها المهاجرون اليهود الأوائل، كانت أرضاً (خربة وخالية)، وهي مقولة سيحرص هذا الأديب على ترويجها في نتاجه، أيما حرص، كما سنرى لاحقاً..

. ومن جهة ثانية، يشعر الأديب الصهيوني بأن توصيفه لجمال الطبيعة الفلسطينية بالبدائي، هو ضرورة رومانتية، تمليها عليه رغبته في التلاؤم والانسجام مع روح الرومانتية ومبادئها التي تدعو إلى هجر الحياة في المدن الضاجة بمنجزات الحضارة المادية ومظاهرها، والفرار إلى أحضان الطبيعة الأم وعالم الأساطير البدائية.. ويبدو أن الأديب الصهيوني الذي تدخل معاناة الاغتراب المكاني في صلب تكوينه النفسي، قبل قيام إسرائيل وبعد قيامها، قد وجد في مزاعم الصهيونية ببدائية جمال الطبيعة الفلسطينية، وما تزخر به أرضها من الأساطير والمعالم الأثرية التي تزيد ذلك الجمال إثارة، والتي زعمت الصهيونية أنها جميعاً أساطير وآثار يهودية، وجد في هذا كله تربة خصبة لإطلاق خيالاته الرومانتية، والإيغال بعيداً في عوالم الاغتراب عن العصر والحضارة المادية الحديثة، تقليداً لواحد من أكبر التيارات انتشاراً في الأدب الحديث، وذلك دون أن ينسى طبعاً ضرورة توظيف اغترابه الأدبي هذا، في خدمة أهداف التزامه بالصهيونية ومبادئها وطروحاتها..

ولعل خير مثال على هذا النمط من الأدب الإسرائيلي، بعض ما كتبه الشاعر (يهودا عميحاي) في ديوانه (عخشاف براعش= الآن في الزلزال)، مصوراً مدى اغترابه الرومانتي عن مدينة القدس التي يستوطنها، ثم موظفاً مظاهر هذا الاغتراب لتأكيد البعد الديني/اليهودي لأرض فلسطين من خلال تأكيد طابعها التوراتي الأسطوري الذي يرمز إليه بقبور أنبياء بني إسرائيل. يتضح هذا من خلال تحليل قصيدته الأولى الواردة في ديوانه آنف الذكر، والتي بعد أن يتصور في مستهلها مدى إحساسه بالاغتراب عن القدس التي بدأت تتحول إلى مدينة حديثة كما يزعم (عميحاي)، بعد احتلال الإسرائيليين لها، نراه يشرع بتوظيف فراره من أحاسيس يرسمهما لها.. وذلك حين يقول، في المقطع الثاني من قصيدته (باب القدس):

"رجعت إلى هذه المدينة التي أعطوا بها
أسماء للمسافات كما لأبناء آدم..
وأرقام خطوط ليس للباصات،
وإنما (70) بعد، 1917، خمسمائة
قبل الميلاد، ثمانية وأربعون.. هذه هي الخطوط
التي يسافرون عليها فعلاً..(1)"

من الواضح أن (عميحاي) الذي رجع إلى القدس بعد أن فر منها متوهماً، كرومانتي، صيرورتها مدينة حديثة، بدأت تفقد (طابعها الأسطوري اليهودي) وتنغمس في مظاهر الحضارة المادية الحديثة، كان العامل الرئيس الذي جعله يعود إليها، اكتشافه لخطأ توهمه ذاك، واكتشافه أيضاً، قدرة أساطير هذه المدينة على استيعاب معطيات الحضارة الحديثة وإسباغ طابعها الرومانتي على تلك المعطيات ومظاهرها، وهو ما يمكن استشفافه من خلال تحليل الأرقام الواردة في المقطع الآنف من قصيدته. فهذه الأرقام التي أطلقت على المسافات والأماكن ووسائل المواصلات الحديثة، هي ذات دلالات دينية/تاريخية خاصة بمدينة القدس، في الأساطير التوراتية...

فالرقم /70/ هو رمز لتاريخ تدمير الهيكل للمرة الثانية على أيدي الرومان، عام 70 ميلادي.. و1917، هو تاريخ صدور وعد بلفور، أما (500 ق.م) فهو رمز يشير، على نحو تقريبي، إلى تاريخ تدمير الهيكل للمرة الأولى عام 537 قبل الميلاد، وأما رقم 48 فهو إشارة واضحة إلى تاريخ الإعلان عن قيام إسرائيل، عام 1948..

إذن لا داعي لمغادرة هذه المدينة الزاخرة بكل ما هو أسطوري، بل ثمة ما يغري بالاغتراب عن العالم كله بالإقامة فيها، وليس بالاغتراب عنها.. ولعل مما يزيد هذا الإغراء قوة، كما يحاول (عميحاي) أن يوحي لقارئه اليهودي، تلك المعالم الدينية/الأسطورية التي يستطيع المتأمل فيها أن يعيش التاريخ اليهودي القديم، كما لو كان واقعاً ملموساً إلى الآن.. ولا أدل على ذلك، كما توحي القصيدة، من وجود معالم ذلك التاريخ شاخصة إلى الآن.. وهاهو الشاعر يعدد لنا بعض تلك المعالم، بنبرته الرومانتية التي يحرص على إيصالها لقارئه ملونة بالحلم:

"ليبقَ برج داوود مناراً، وكذلك كنيسة ماريا..
وليبقوا منيرين أولئك الآباء الراقدون في الحرم الإبراهيمي، بوجوههم
المتلألئة من الداخل.. وكذلك فطائر العسل
الصافية، والساعة والزمن
العابر في أطرافك عندما تبسطين

(1) يهودا عميحاي، (عخشاف براعش، الآن في الزلزال)، إصدار شوكن، القدس وتل أبيب، 1968، ص (9). (ترجمة خاصة).

رداءك.." [1]

إنها إشارات واضحة، الهدف الظاهر من إيرادها هو التعبير عن حالة الهروب الرومانتية التي يحاولها الشاعر إلى عالم الأساطير الدينية اليهودية، لكنها، وفي ذات الوقت، إشارات موظفة، الهدف الحقيقي من وراء إيرادها تأكيد البعدين: الديني اليهودي والتاريخي/التوراتي لصورة القدس، ومن خلالها، للأرض الفلسطينية كلها، التي يرسم (عميحاي) صورتها في قصيدته..

أخيراً، ومن جهة ثالثة، يأمل الأديب الصهيوني من وراء الإيحاء بـ (بدائية) جمال الطبيعة الفلسطينية، ومن إضفاء هذا الجمال البدائي المزعوم، على البعد الديني للصورة التي يرسمها لها في أدبه، يأمل في إغراء أكبر عدد ممكن من قرائه اليهود بالهجرة إلى فلسطين واستيطانها، للتمتع بجمالها الفريد هذا، من ناحية، وللمساهمة في زيادته، من ناحية ثانية، عن طريق العمل الزراعي الذي راحت الصهيونية تدعو المهاجرين إلى مزاولته مؤكدة لهم أنه سيحيل تلك الأرض إلى (جنة عدن) التي (وعدوا) بها في توراتهم. وهذا الهدف يبدو واضحاً، في سياق عرض (عجنون) لدوافع (يتسحاق كومار) بطل روايته آنفة الذكر..

---

[1] المصدر السابق، ص (10).

فيتسحاق هذا يهجر موطنه الأصلي وأهله وأصدقاءه، ويقرر الهجرة إلى فلسطين منساقاً وراء أحلامه الرومانتية عن جمالها (البدائي) الأخاذ، ومتلهفاً لإعادة إعمارها، بعد ما أصاب (الحضارة اليهودية) المنقرضة والمزعومة فيها، من خراب ودمار، جراء ابتعاد اليهود عنها كل تلك الآلاف من السنين[1]!

وبعد، فإن ما سبق كله لا يعدو كونه إطلالة سريعة على دلالات البعد الديني/التاريخي لصورة الأرض الفلسطينية، في الأدب الصهيوني، وعلى بعض وظائف إبراز هذا البعد وتأكيده وتعميقه.. فالنصوص الأدبية التي ساهم مؤلفوها الصهاينة بإبراز هذا البعد، كثيرة جداً وكذلك ما توحي به من دلالات تنسجم مع مقولات الصهيونية وطروحاتها ومع أهداف التوظيف الصهيوني للدين اليهودي عموماً، في خدمة أهداف المشروع الصهيوني، ولاسيما في مجال تشجيع الهجرة اليهودية إلى فلسطين واستيطانها.

---

(1) عجنون، (أمس الأول)، مصدر سبق ذكره، ص (7).

51

الخيال العلمي والتكنولوجيا الحديثة وثقافة الطفل

د طالب عمران

هذه الأرض التي نعيش عليها بسهولها وجبالها ومدنها وقراها وبحارها ومحيطاتها الواسعة، استوطنها الإنسان منذ آلاف السنين. وشهدت منذ تشكلها قبل مليارات السنين رحلة طويلة في الكون مرت خلالها بتغيرات هائلة.. وشهدت رحلة الحياة لأول مرة منذ / 2700/ مليون سنة فكيف بدأت رحلة الأرض؟.

كانت الأرض في البداية على درجة كبيرة من السخونة، ونتيجة للعمليات التي جرت في الصخور الباطنية، تبخرت السوائل المعدنية المحبوسة، وتصاعد البخار الذي تجمع حول الكوكب وألقى ظله المعتم عليها. ولزمن طويل كان الغلاف الجوي ساخناً.

ثم تكاثفت قطرات البخار، وسقطت على القشرة الساخنة المتوهجة، ثم تبخرت من جديد، وتكررت العملية طويلاً. وساعد هذا الهطول المتدفق للمطر، على تبريد القشرة، وعلى نفاذ

الحرارة إلى الطبقات العالية من جو الأرض، حيث تسربت إلى الفضاء الخارجي،

وظلت كتل السحب المتراكمة الضخمة لعدة آلاف من السنين معلقة فوق الأرض، تحول دون وصول أشعة الشمس إلى سطحها.

وأخيراً.. جاء اليوم الذي أمكن فيه لقطرات الماء أن تظل سائلةً تملأ فجوات الكوكب الخالي الأجرد، إلا من الصخور المتوهجة الحارة.

تدفق المطر بغزارةٍ عظيمة وحدث تجمع للمياه ولم يحدث مثل هذا التجمع في أعظم طوفان في التاريخ.. وربما امتد هذا المطر الغزير لسنوات طويلة زادت عن ملايين السنين وهكذا تشكلت البحار والمحيطات. ليس كوكب الأرض سوى كوكب صغير من الملايين الملايين من بين الكواكب السيارة التي تنتشر في الكون.

"*إن كوكب الأرض هو ثالث الكواكب بعداً عن الشمس فيه اختزنت أسرار الحياة وقامت حضارات واندثرت*"

تدور الكواكب حول النجوم، والنجوم تشع الضوء والحرارة وهي مختلفة بحجومها وأعمارها، وشمسنا نجم متوسط بحجمه، تشكلت منذ مليارات السنين من جراء تكاثف السحب الغازية الترابية، أخذت ذرات التراب بالتجمع مصطدمة بعضها ببعض، فارتفعت حرارتها بالتدريج وبدأت المواد بالتفاعل التدريجي محولةً الهيدروجين إلى هيليوم ومنطلقة كميات هائلة من الطاقة.

قطر كرة الشمس نحو (865380) ميلاً، وهو أكبر من قطر الأرض بـ (109) مرات، وحجم الشمس أكبر من حجم الأرض بمليون مرة، وتدل الحسابات أن الهيدروجين يلزمه نحو خمسة مليارات سنة حتى ينفد وعندها تصبح الشمس قزماً أبيض يصغر حجمها ويتضاءل، ثم تعود من جديد وتكبر منتفخة لتبتلع الكواكب حولها، وتضمحل بالتدريج ليجرفها التيار كجسمٍ معتم بين نجوم لا تزال باقية تشع.

تبعد الشمس عن الأرض (93) مليون ميل ويستغرق ضوءها ليصل إلينا أكثر من (8) دقائق. وما يزن على الأرض كيلو غراماً واحداً يزن على الشمس (28) كيلو غراماً.

حرارتها في المركز(20) مليون درجة مئوية، وعلى السطح (6000) درجة مئوية..

لو سخنا قطعة معدنية، ولنفرض أنها قطعة نقود، إلى حرارة مركز الشمس فستبلغ حرارتها ما يكفي لأن تجعل كل كائن حي على بعد آلاف الأميال يضمر ويذبل. ولو تصورنا أن بين الأرض والشمس أسطوانة من الثلج، قطرها ميلان وسلطنا عليها حرارة الشمس كلها دفعة واحدة فإنها ستذوب في ثانية وتتبخر في (8) ثوان..

والشمس تشع ضوءاً وحرارة فتغذي الحياة على الأرض ولولاها لانعدمت أصول الحياة.. بعد خمسة مليارات سنة سينفذ الهيدروجين من الشمس، فيصغر حجمها ثم تكبر وتحمر حتى تبتلع عطارد والزهرة والأرض والمريخ.. قبل أن تتضاءل بالتدريج وماذا سيحدث للبشرية عندها إن بلغ تطورها التقني حداً يمكنها من الانتقال

إلى مجموعة شمسية أخرى إلى كوكب يدور حول نجم فتي قوي الضوء والحرارة.؟ عندها ستظل حضارتهم متوهجة ومستمرة.

ولكن من الصعب فعلاً الإجابة عن مثل هذا التساؤل لأن بيننا وبين نفاد مادة الشمس وتحويلها إلى جسم معتم (5000) مليون سنة وهو رقم هائل في عمر الإنسان.

إن كوكب الأرض هو ثالث الكواكب بعداً عن الشمس.. فيه اختزنت أسرار الحياة وقامت حضارات واندثرت واستمر في مساره عبر العصور يكتنز بالشوائب التي يجمعها من الكون وهو في رحلته الأبدية مع المجموعة الشمسية والمجرة في كون واسع فسيح الأرجاء.

بعد هذه المقدمة وفيها من الخيال العلمي الكثير تعالوا نبدأ رحلتنا مع شكل آخر من أشكال الخيال نتصوره نحن..

لو تأملنا صفحة السماء في ليلة صافية من الغيوم، غير مقمرة، لطالعتنا أعداد هائلة من النجوم المتلألئة المتباينة اللمعان، تزين صفحتها، موزعة بتجمعات مختلفة في القبة السماوية، ويبدو درب التبانة كخط متكاثف من النجوم والسحاب الكوني، يقطع السماء من أقصاها إلى أقصاها، فما هو العدد الذي يمكن أن تصل إليه بشكل تقريبي؟

لنفرض أننا في منطقة سهلية – صحراء مثلاً – ليس فيها من أشجار متسامقة، أو تلال ضخمة فإن بإمكاننا عندها أن نعد نحو (2500) نجمة. ترى بالعين المجردة، ومعلوم أن جو الأرض مهما كان نقياً صافياً ... يحجب 3000 نجم، ولما كنا نعد النجوم في نصف القبة السماوية، فإن النجوم التي يمكن أن ترى بالعين المجردة في السماء كلها – من الأرض – لا يزيد عن (6000) نجم، ولما كانت دائرة السماء كلها هي (360) درجة فيمكن حساب مساحة السماء الكلية التي تبدو من على الأرض ككرة تحيط بها، فنرى أنها (41200) درجة مربعة تقريباً. وبذلك نستطيع أن نقول، بأن هناك نجماً واحداً لكل (9.6)

درجة مربعة من السماء، كما ترى بالعين المجردة من الأرض.

وماذا لو تأملنا السماء بالعين المجردة، من على القمر، جارنا القريب الذي لا يبعد عن الأرض أكثر من (400) ألف كيلو متر (أي نحو عشرة أضعاف محيط الأرض في منطقة الاستواء) ما هو العدد الذي يمكن أن نراه من النجوم ونحن فوق القمر؟ ما من شك أن عدد النجوم سيزداد كثيراً لأن القمر ليس له غلاف جوي، وستبدو مليئة بالنجوم اللامعة في سماء داكنة ولن نرى تلألؤاً في النجوم لأن ظاهرة التلألؤ تظهر لنا على الأرض بسبب اختلاف الكثافة في جو الأرض. وتصبح

“

إذا عمّ السلام..
سيتمكن

النجوم التي لا ترى من الأرض

لقلة لمعانها، وهي من الدرجة (6.9) مثلاً وتحتاج رؤيتها لنظارة قوية، ظاهرة في سماء القمر، وحتى الدرجة (6.5) فإن بإمكاننا تمييز النجوم من على القمر، لعدد يبلغ نحو (6000) نجم ولأنه ليس للقمر غلاف جوي فإن عدد النجوم هناك يزيد عما يرى من الأرض بنحو الضعف.

قد تبدو هذه الحسابات صعبة لدى القارئ العادي لكنها حسابات يمكن الوصول إليها بقليل من المعرفة بعلم الحساب.. والتأمل الكوني والرغبة في المعرفة، لا تمنع القارئ من محاولة التعلم واكتساب المزيد من الخبرة في الاطلاع على علم الفلك.

لو تخيلنا أننا بواسطة ما، انتقلنا للحياة على كوكب يدور حول نجم يقع في مركز مجرتنا التي شبهناها من قبل بالعدسة.. في المركز تكون – النجوم متكاثفة – فلو حدقنا في سماء الكوكب الذي نفترض أننا وصلناه واعتبرنا أن له غلافاً جوياً كما الأرض، فسيصل عدد النجوم التي نراها في القبة السماوية المحيطة بنا نحو (780) ضعف ما نشاهده هنا من على الأرض، أي نحو (4.68) مليون نجم كأقصى حد، ولو اعتبرنا نفس الظروف التي يمكن أن تعيقنا في معرفةعدد النجوم على الأرض موجودة هناك في الكوكب المفترض لوصل عدد النجوم التي يمكن عدها فوق الأفق – أي بنصف القبة السماوية – نحو مليوني نجم، ستكون السماء بهيجةً منيرة وستزداد كشوفات فلكيينا أضعافاً مضاعفة، وربما ستزداد أيضاً الأجسام الغريبة التي يمكن أن تهبط فوق كوكبنا، لأن الجو مزدحم بالنجوم، وتزداد الاحتمالات بوجود كائنات عاقلة في منطقة تتوفر فيها الظروف لوجود كواكب مهيأة لاستقبال بذرة الحياة.. وربما لو كان كوكبنا في مركز المجرة كما افترضنا لاختلفت الحياة عما هي عليه الآن ولأصبح التطور العلمي مهيئاً، للكشف عن عوالم قريبة منا، يمكن رصدها دون صعوبة.

ولو كان لكوكبنا المفترض قمر يتبعه بحجم قمرنا لتمكنا من عد أربع ملايين نجم في السماء على سطحه، وسيكون المنظر عندها فريداً أخاذاً.. ولكننا نعيش على الأرض الكوكب الثالث في ترتيب البعد عن الشمس، وتقع المجموعة الشمسية في منطقة من المجرة غير مزدحمة بالنجوم، وأقرب نجم إلينا يقع في مجموعة (الفاقنطورس) يبعد عنا (4.25) سنة ضوئية أي (25 مليون مليون ميل)، في حين يبعد كوكب بلوتو – أبعد الكواكب عن الشمس – عن الأرض ذاتها نحو (4650) مليون ميل، أي أقل من بعد أقرب نجم لنا بخمسة آلاف مرة، وهي مسافات تبدو إلينا صغيرة في علم الفلك، لن نستطيع أن نحلم بوصول روادنا الأوائل إلى المريخ قبل نهاية هذا القرن، فكيف بالوصول إلى بلوتو – الكوكب البارد المظلم الذي يشكل حدود المجموعة الشمسية إذا لم يكتشف أي كوكب آخر أبعد منه يدور حول

الشمس.

لو افترضنا أن السلام سيظل يعم الأرض وتتطور الحضارة البشرية وتزداد مكتسباتها العلمية يوما بعد يوم، عندها لن يكون ذلك اليوم بعيداً الذي سيتمكن به الإنسان من الهبوط على الكواكب المجاورة في مجموعتنا الشمسية، وحتى النجاح في الوصول إلى أقرب نجم إلينا ولو استغرق الوصول إليه سنوات طويلة، آخذين بعين الاعتبار أن المسافة بيننا وبين أي نجم من مجموعة (الفاقنطورس) كما ذكرنا (25) مليون مليون ميل. يستغرق الضوء ليقطع هذه المسافة (4) سنوات وربع السنة ولا يمكن منطقياً الوصول إلى مثل سرعة الضوء لأي جسم مادي، ولو فرضنا أننا أطلقنا مركبة فضاء في العام (2102) ميلادية أي بعد مائة عام وصلت بسرعة إلى (60) ألف ميل في الثانية وهي سرعة هائلة فإن هذه المركبة المأهولة ستصل أقرب نجم في نحو (14) سنة إذا انطلقت في خط متواصل نحو (الفاقنطورس) ويستغرق زمن عودتها مثل هذا الرقم. أي أن الحد الأدنى لرحلة من هذا النوع إلى أقرب نجم إلينا – مع افتراض أن كل شيء سار على ما يرام وأن كوكبنا يعمه الرخاء والسلام والتعاون ويتطور تقنياً باطراد حتى يصبح السفر في الفضاء رغم كل صعوباته الهائلة أمراً ممكناً.

الحد الأدنى إذاً لرحلة من هذا النوع سيكون (30) سنة ستحدث بلا شك عندها تغيرات كثيرة على سطح الأرض وستظل

أجهزة البث والاستقبال في استنفار كامل لتتبع رحلة من هذا النوع على مدار (30) عاماً... ولن يكون الزمن الذي سيمر على رواد المركبة كبيراً بالقياس بالزمن الذي مر على الأرض لأن سرعة المركبة تقارب (ثلث) سرعة الضوء.

ولنحلّق بخيالنا مع تلك الرحلة ولنفترض أن المركبة تمكنت من الاقتراب من نجم يدور حوله كواكب ستبدأ بدراسة أحد هذه الكواكب وامكانية الاقتراب منه، وهذا سيستغرق زمناً، ولنفترض أن العقول الإلكترونية المتطورة تساعد الرواد مساعدة فعالة في عملهم وليكن عددهم مثلاً ستة رواد يتوزعون بالتناوب علىورديتين، حيث ينام اثنان منهما باستمرار لفترة شهر في مرحلة السبات للتخفيف من استهلاك الطاقة ستهبط محطة صغيرة..على متنها (رائدان) من الرواد لتحط على سطحه وسط إشراف من المركبة الأم.. ولا تتدخل المحطة الأرضية من هذا البعد بالعملية للفاصل الزمني الكبير بينها وبين السفينة فحتى يصل للمحطة الأرضية بث من المركبة يلزم أن يستغرق ذلك زمناً قدره (4.25) سنة أي أن ما يصلها في لحظة ما يكون قد مضى على بثه (4.25) سنة لذلك فالاتصالات

> ”
> *الخيال العلمي مكاشفة علمية وليس تنجيماً أو ضرباً في اللامعقول العقيم، هو خطوات نحو المستقبل بروح علمية*
> “

بينها وبين المركبة غير مجدية عملياً.

لنفترض أن المركبة الصغيرة استقرت فوق قشرة الكوكب الصلبة، تبدأ الأجهزة

والعقول الإلكترونية المتفوقة بدراسة الجو عن كثب.. فقد يكون جو الكوكب غريباً عدوانياً ببراكينه وزلازله أو حتى بغلافه إذا كان له غلاف جوي، ولنفترض أنه من الكواكب الشبيهة بالأرض التي يزيد عددها عن مليون كوكب في مجرتنا.. ماذا يمكن أن يرى الرواد؟..

لنتخيل أن أحد الرائدين هبط من المركبة، وتحسس بقدميه أرض الكوكب الصلبة. يمشي بهدوء يتفحص ما حوله كما لو كان يمشي على كوكب الأرض نفسه.. فقد يرى جبالاً وخمائلاً وأنهاراً وسحباً بيضاء أو ركامية، قد ينفلت فوقه طير يزقزق أو يخطو أمامه.. حيوان لبوني.. وقد.. وقد..

"قد يصادف الرواد محطات مجهولة لكائنات عاقلة في الفضاء السحيق تقابلهم وتستولي على سفنهم"

إذا كان الكوكب قد مر بنفس المرحلة التي مر بها كوكبنا ووصل إلى نفس زمننا سنجد أحياء انقرضت من الأرض كالماموث والديناصور، والثدييات الطائرة.. والأشجار متطاولة الأوراق والنباتات البدائية.

وربما سيجد الرواد عندها تفسيراً لكل تاريخ الأرض الجيولوجي والبيولوجي. ولو كان الكوكب متقدماً بزمنه عنا قد يجد الرواد حضارة متطورة عن حضارتنا ومحطات فضائية وعقولاً إلكترونية كأنهم يرون أرضنا بعد آلاف السنين إذا سارت عبر طريق المحبة

والسلام.. ولكن قد نسأل هنا ما دامت هناك حضارة متطورة عن حضارتنا لمَ لم يبادروا لزيارتنا والتعرف علينا ما دامت تقنيتهم متفوقة مثل هذا التفوق؟ نقول ونحن نجيب عن هذا التساؤل:

وماذا عن الأطباق الطائرة؟ والمركبات الغريبة المتطورة التي تشاهد من الأرض واحتارت العقول في مصدرها وصيغت القصص والحكايات عنها؟ أليس من الممكن أن تكون إحدى المركبات الغريبة قادمة من كوكب مثل هذا الكوكب المفترض؟ وما المانع في ذلك؟؟.

بالتأكيد عندما تكون المركبة مخيرة في الهبوط على كواكب تقترب منها قد يختار الرواد كوكباً يمكن أن يكون له غلاف جوي وقد يكون هذا الغلاف غير مشابه لغلافنا الجوي فسيظل الرواد عندها في بذلاتهم الفضائية المحصنة يتجولون على الكوكب ببطء إذا كان الكوكب ضخماً أو بقفزات سريعة إذا كان الكوكب صغيراً حسب الجاذبية التي ترتبط بحجم الكوكب من حيث الضخامة أو الضآلة. من ذلك البعد (4.25) سنة ضوئية تبدو شمسنا خابية الضوء، لا تظهر بلمعانها مثل غيرها من النجوم الضخمة، وستكون رحلة الذهاب ورحلة العودة حافلتين بالمخاطر.

قد يصادف الرواد محطات مجهولة لكائنات

عاقلة في الفضاء السحيق تقابلهم وتحاول السيطرة على سفينتهم والتعرف عليهم، أو تقنع بمراقبتهم عن كثب.. أو قد يصادف الرواد أجساماً فضائية تهدد بالاصطدام بمحطتهم الضخمة أو يتوهون في الفضاء نتيجة خطأ أحد العقول الإلكترونية أو حتى تصيبهم أزمات نفسية خانقة لأسباب مجهولة قد يكون من الصعب السيطرة عليها..

أو يمكن أيضاً أن يصابوا بأمراض مجهولة قد تقضي عليهم.. ولكن العقل البشري المتطور الواعي لظروف تواجده في الكون، قد ينجح في التغلب على العديد من المشاكل التي يمكن أن يصادفها الرواد في الفضاء، فحتى لو حدثت مثل تلك الرحلة إلى أقرب نجم إلينا في المستقبل القادم بعد قرن، كما تخيلنا، فإن رحلات استكشافية كثيرة ستسبقها للتعرف على الكواكب المحيطة بالنجم ودراستها والدوران حولها، قبل أن تقلع سفينة محملة بالبشر ومزودة بدراسات معدة سلفاً عن الطريق الذي ستسلكه السفينة تختصر لها الكثير من المتاعب والمصاعب.

لو استمر الإنسان في إغناء مسيرة حضارته بعيداً عن الحروب والأحقاد.

فإن رحلات استكشافية إلى العوالم المجهولة في الفضاء، ستظل تنشط ذاكرته بالأحلام والخيالات للتعرف على الكون وكشف أسراره وإقامة علاقة صداقة مع كائناته العاقلة.

ولكن ماذا عن أخطار الفضاء بين لغة العلم والخيال؟..إن (جيمس ايروين) هو أحد رواد ابوللو15، السفينة الفضائية الأمريكية التي حملت رواداً هبطوا على القمر عام 1971، وكان (ايروين) من جملة الرواد الذين ساروا على القمر وقد اهتم بعد عودته للأرض بالترحال، وسيطرت عليه حالات اكتئاب وخوف من قوى مجهولة تطارده.. في سنة 1985 توقف (ايروين) في تركيا في رحلات استكشافية لأكثر من مرة لجبل (آرارات)، في محاولة للبحث عن آثار سفينة نوح التي قيل أنها استقرت على الأرض بعد الطوفان في تلك المنطقة الجبلية.. وأبلغ (جيمس ايروين) رئيس بعثته الاستكشافية (ماروين ستيفنز)، أنه عثر على بقايا سفينة نوح وطلب ستيفنز من المركز الأمريكي للمعلومات في أنقرة، عقد مؤتمر صحفي لشرح ما توصلت إليه بعثته من اكتشافات فوق ذلك الجبل البركاني القديم، الذي يقع في أقصى الطرف الشرقي من تركيا، ويرتفع نحو 5165 متراَ فوق سطح البحر.

وأكد (ايروين) في المؤتمر الصحفي أن البقايا التي عثرت عليها البعثة هي بقايا سفينة نوح.. عوارض خشبية ضخمة متصالبة، وبقايا أطعمة حفظت تحت الأرض وتصلبت وخرداوات وقضبان حديدية.

وظل (اروين) وبعثته لأشهر طويلة في

المنطقة، يبحث عن المزيد من الآثار في تلك المنطقة، حيث يخرج لساعات ينقب لوحده شارداً مكتئباً.. وقد كان ضحوكاً باسم الوجه، عرف بالنكتة وخفة الدم، فما الذي حوله في السنوات التي تلت هبوطه على القمر، إلى رجل مكتئب شارد الذهن؟ هل هو الذهول الذي أثر عليه وقد رأى الفضاء من حوله على القمر أو خلال رحلاته خارج الأرض مرعباً مدهشاً بلمعان نجومه وبريقها الخافت أم أن شيئاً آخر قد حدث له...؟

وقد حدث لبعض رواد الفضاء، الذين هبطوا على القمر بالتحديد، أن أصيبوا بكآبة نفسية رافقتهم طويلاً قبل أن ينجح الطب النفسي في علاجهم.. ومنهم من أقدم على الانتحار في عدة محاولات لم تنجح.

كل ذلك دعا العلماء إلى وضع دراسات جادة حول الأثر النفسي على رواد الفضاء، في محاولة لإيجاد علاج لظواهر تحدث لهم، أو قد تحدث لرواد الفضاء عموماً في المستقبل، وهذا ما حاولت بعض أفلام الخيال العلمي الجادة التطرق إليه بموضوعية في فيلم (سولاريس) العلمي الخيالي للمخرج الكبير (تاركوفسكي)عن قصة الكاتب البولوني الشهير (ستانسلاف ليم) تدور محطة حول كوكب سولاريس الغامض، الذي يشبه بتكوينه كوكب المشتري، على المحطة تحدث حوادث غريبة غامضة، تؤدي إلى انتحار أحد العلماء ووقوع الآخرين تحت وطأة كابوس مرعب... فتكلف المحطة الأرضية العالم النفساني(كريس كليفن) لدراسة هذه الظواهر التي تحدث حول (سولاريس). وما أن يصعد المحطة، حتى يقع أيضاً تحت تأثير هذه الظواهر الغامضة دون أن يفلح في مقاومتها، زوجته المتوفاة، تظهر له من جديد، بحنانها وحبها، يطارده طيفها المجسم، الذي لا ينجح في الهروب منه، هذا الطيف المجسم له القدرة على اختراق الفولاذ وشق الصفائح الحديدية يصبح طيفها كابوساً مزعجاً يعذبه..

يحاول الخلاص منه يرسلها في صاروخ خارج المحطة فتعود إليه من جديد تعلم أنها تشكل بوجودها القسري عبئاً على ذاكرته فتعطيه الحل: أن يعرضها للوميض الضوئي مع الريح ولكن يتردد وقد خاف فقدانها إلى الأبد... وفي غفلة عنه تعرض نفسها وهي عالمة فيزياء للوميض بعد أن تترك رسالة وداع.

(سولاريس) محاولة لوضع تصور لما يعانيه رواد الفضاء في المستقبل وهم يشقون عباب الفضاء بسفنهم السريعة خارج عالمهم الأرضي......

* * *

59

الشاعر العروبي الحداثوّي
(محمد حمدان نموذجاً)

ناهض حسن (فايز العراقي)

أ- الرؤية القومية الشاملة:

العروبة وحب الأمة يتغلغل ويغور بعيداً في وجدان الشاعر محمد حمدان. لم يكن الهم القومي لدى هذا الشاعر شعاراً لفظياً خاوياً طالما لمسناه في سوق المزيدات اللفظية، ولم يكن حبه للوطن العربي من أجل البروز والشهرة وبعض المكاسب المادية التافهة والضيقة.

بل كان حقيقة ساطعة تمركزت هموم الشاعر وتطلعاته وآماله من أجل إعلاء شأنها، والدفاع عنها بوجه ذوي النزعة القطرية الضيقة، وبوجه الغزاة الأجانب الذين يرومون إطفاء جذوة هذه الأمة وتحويلها إلى مجموعة من البشر العبيد، في آن واحد معاً.

محمد حمدان أحد شعراء العروبة والقومية العربية بامتياز، تماهى مع هذه القضية وأصبحا ماهية واحدة لا يمكن الفصل فيما بينهما.

ليست صدفةً أن من يقرأ مجموعاته الشعرية الست سيجد دونما عناء أن الهم القومي هو الهم السائد فيها، بل هو الخيط المتين الذي يربط بين تفاصيلها ومكوناتها، أي أنه الهم الرئيسي المشترك الذي ينظمها جميعاً. بوسعنا القول إن أهم السمات الفكرية الرؤيوية التي تميز نتاج هذا الشاعر هو هذه النقطة بالذات.

يتميز نتاجه الشعري في هذا المجال بعدة سمات فكرية، أهمها:

1 ـ الطابع القومي المنفتح على الإنساني:

تميزت رؤية شاعرنا بطابعها الشمولي، فهو يتجاوز القطري باستمرار صوب رحاب القومي والعروبي. هو يذوب في حب وطنه "سوريا": يتغنى بأشجارها وبيئتها وتراثها التاريخي المجيد لكنه لا يتجمد في إسار هذا الحب الوطني، بل يتجاوزه مغلباً القومي على القطري. فلنقرأ له على سبيل المثال قصيدة عاشق من صفورية التي أهداها إلى الأديب الراحل الجميل محمود موعد، وفيها يتمازج هذان العنصران: الوطني والقومي:

((وما (عاشق من فلسطين)
إلا قصائده ملحنا
حنّينا
وحكاياتنا
منذ أن شط عنا المزارْ

* * *

على موعد نحن في الشامِ
. جئتكَ
. أين سنمضي المساءَ؟
. سأمضي مسائي معكْ
سألت صراطكَ
هل كان موتاً؟
حنانيكَ يا ربّ
أم أن قلبكَ
حين ارتوى العتْم مّوالنا
فرَّ من بين أضلاعِهِ .1.
كيف يدقّ على باب دارْ))

“ *تتميّز رؤية شاعرنا بطابعها الشمولي من أجل الوصول إلى رحاب القومية والإنسانية معاً.* “

مما لا شك فيه أن "فلسطين" هي المحور الرئيسي في نتاج شاعرنا محمد حمدان، بل هي المحور المركزي لكل العرب الذين يهمهم إعلاء شأن أمتهم العربية بين الأمم، وإن هذه القضية تسيطر على اهتمامات الشاعر وتشكل له هماً مؤرقاً.

ومع ذلك فإنه لا يحصر اهتمامه فقط فيها، بل يمكن القول إنه معني أيضاً بمشاكلات وقضايا وطنه العربي الكبير كلها.

من يقرأ دواوينه الستة سيتأكد من ذلك:

((الفارس والعتمة الصادر في عام 1979، الميناء الموبوء الصادر في 1983، بين يدي المحيط الصادر في عام 1992، صلاة للبحر الأحمر في 1993، ألفان في عام 2000، وأخيراً بتغرامو في عام 2005)).

ليست هناك أية مجموعة من هذه المجموعات الشعرية الست يخلو منها الهم

القومي، والقضايا القومية، بل إنه كرس كافة قصائد مجموعته الشعرية الرابعة "صلاة للبحر الأحمر" للقضية والقومية العربية.

وللقارئ الكريم . أو الناقد . الباحث الذي يروم المزيد سنذكر هذه القصائد تباعاً، لأننا لا نستطيع تناولها جميعاً، بل سنأخذ منها بعض الأمثلة الدالة، في ديوانه الثاني: "الميناء الموبوء" نقرأ القصائد القومية التالية: ((الحب والثورة ص36، وثالثاً الحب ص82، وخطاب إلى نَمتَار ص111، والمجد لك ص119)).

وفي ديوانه الثالث: ((بين يدي المحيط)) نقرأ القصائد القومية التالية: ((من أوراق عبد الله المهداة إلى الشاعر العربي الرافض أمل دنقل ص7، وبردى في أحواز مراكش ص22، وجلجامش يتقلد السيف ص33، وبين يدي المحيط ص49، وحبة القمح المهداة إلى الشهيد كنفاني ص60، وبطاقتان لحبيبتي ص66)).

وفي ديوانه الرابع ((صلاة للبحر الأحمر)) كرس الشاعر كافة قصائده للهم القومي كما أسلفنا القول.

أما ديوانه الخامس: "ألفان" فنقرأ فيه القصائد التالية:

((فاتحة لكتاب الربيع ص5، ومن نقطة في القلب ص25، وعاشق من صفورية ص49، وشاهدة ص63، وتغريبة العشق ص69، وأخيراً قصيدة نوبة الطفولة ص92)).

وفي ديوانه السادس ((بتغرامو)) نقرأ:

((قصيدة وردة الفاتحة ص47، وسيرة مخيم اسمه الوطن ص73، ومواويل عراقية ص111)).

قلنا إن شاعرنا محمد حمدان تميز برؤيته القومية الشاملة للأحداث التي مر بها وطننا العربي الكبير، ويمكن القول دونما تردد إن تضاريس الوطن العربي كلها قد تغلغلت في حنايا روحه، وشكلت بنيته النفسية والشعورية والفكرية، فالأقطار العربية حاضرة كلها من المحيط إلى الخليج.

فمن بلاد الشام: الشام ولبنان، وفلسطين والأردن، إلى بلاد الرافدين، واليمن، والخليج العربي، إلى مصر والنيل، إلى أقطار المغرب العربي: المغرب، الجزائر، تونس.....الخ، كل هذه الأمكنة حاضرة بقوة في قصائده، فلنقرأ له القصائد التالية على سبيل المثال، ففي قصيدته: ((المجد لك)) نقرأ عن سيناء والفرات ودجلة والأوراس والقدس: ((المجد لكْ/ يا صانع التاريخ في الأغوار/ في سيناءَ/ في حوض الفراتْ/ يا كاره الأسرّة البيضاء والحمراء/ في القوس تقتل الغزاة/ وتصنع الحياة في دجلة والأوراس والعيون.........) .2

وفي قصيدته: (جلجامش يتقلد السيف)) نقرأ هذا الطابع الشمولي، إضافة إلى الاستناد على الرموز التاريخية التي تحفل فيها منطقتنا العربية، فمن بلاد الرافدين وبابل والنجف وجلجامش إلى دجلة والنيل ومأرب، والرموز التاريخية الأسطورية: أرشانابي، والحلاج، وسيدوري، وأبي ذر، إنكيدو .....الخ.

"

محمد حمدان *أحد شعراء العروبة والقومية بامتياز*

"

"

فلسطين وقضيتها هما المحور الرئيسي في المدونة الشعرية الخاصة بالشاعر

"

إلى بيروت وحيفا واليمن والشام والبحرين، إلى المغرب العربي، فلنقرأ له هذا المقطع الشعري الدال: ((..... والحلاج تشقق مصحفه مذ ضاع الركن الخامس منه/ وصحن الأزهر في معركةٍ لا هبةٍ/ مع بهو النجف الغارق بالحزن/ ومآس أدهى تقرع أبواب البيت/ فلا قبب القرويين ولا المنبر في الزيتونة/ يسمع صوت الصخرة والإسراء: /((لقد ماتت بيروت وحيفا))/ افتح باب الحصن لهُ/ يعرفه الرمش البدوي/ وجند اليمن/ الشام/ وتعرفه عقبة/ افتح باب الحصن/ فثمة حرز، صرّة أسرار/ توق للرحلة مكبوت/ فيه خلاص الدمع من البحرين إلى البيضاء/ عجِّل أكمات الليل تحاصر أنهار الوطن العربي/ تبيع الطمي/ ليسكر ناماتار وسيدوري/ وجبال الأطلسي والحرمون وبئر السبع تموت/ تموتُ/ ولا تسأل عنها آيا/ عجل بوغاز السر العربي/ فأم الدنيا أضحت مصرائيلُ وجلجامش متروك في وجه الغول وحيداً....)).3

لا يحتاج هذا المقطع الشعري لأي تحليل أو تعليق لكي نثبت من خلاله البعد القومي الشامل الذي ميّز رؤية شاعرنا محمد حمدان وفكره القومي التحرري، فهو يتحدث عن كافة "أنهار الوطن العربي" ويندر أن نجد بقعة عربية مستثناة في قصيدته الشاملة هذه.

أما في ديوانه: "صلاة للبحر الأحمر" فنقرأ عن عشقه لمصر وحبه للرمز القومي الكبير القائد العربي الراحل جمال عبد الناصر في قصيدته: "صلاة للبحر الأحمر": "يا مصر أنت الجميلة الأولى بقاموس الشروق/ وأنت في وطن الجفون جناح مملكة النسور/ الجملة الأولى يرتلها (جمالُ)/ ترددت أصداؤها ما بين ساريتين/ فاشتعل الفتيل/".

" من السمات الفكرية والرؤيوية الهامة للشاعر أنه مهموم بالتفاؤل والأمل على الرغم من الظروف الصعبة. "

ومن السمات الفكرية الرؤيوية الهامة في نتاج الشاعر محمد حمدان هو أنه في العديد من قصائده . ولا أقول كلها . يفتح لنا كوة الأمل والخلاص و التفاؤل، ويبشرنا بالنصر رغم ركامات الظلام والقمع والتخلف الذي يلف بسواده واقعنا العربي فها هو في قصيدته: "قبة الحجر" يرى أن النصر قادم من خلال انتفاضة الحجر الباسلة: "شواطئنا يا رفاقي سنغسلها بالدموع/ لتبقى عناقيد للسابحين/ شواطئنا يا رفاقي سنغسلها بالرماح / لتبقى أطايب من كرز وتمور وتين/ فيا أهلنا الطيبين/ بأحجاركم نسترد الكرامة/ في ظلها نستحق الحياة/....".

وفي قصيدته: "من نقطة في القلب" يطالعنا الشاعر أيضاً برؤيته المتفائلة المشرقة لواقعنا العربي وهذه المرة يكون سبب الإشراق الجنوب اللبناني الذي حرره أهله المكافحون من سطوة الغزاة الصهاينة ومن خلال سياق القصيدة وتطورها الرؤيوي نصل إلى استنتاج مفاده أن الشاعر يقص بـ((نقطة القلب)) حيث المركز وبؤرة الإشعاع: الجنوب اللبناني الذي أعاد لأمتنا العربية الثقة بذاتها وبإمكانية النصر على الأعداء الصهاينة، فها هو يقول في خاتمة القصيدة: ((من نقطة في القلب يسكنها الجنوب/

شرعت أعبر برزخ الأيام/ والأيام تدفعه إلى حضن يباركه/ فتبتعد النهاية عن نهايتها/.... العالم السفلي يهجر نعشه/ والأرض تبعث وحيها / من نقطةٍ في القلب يسكنها الجنوب/....))6.

ونقرأ هذه الرؤية المتفائلة أيضاً في قصيدته: "وردة الفاتحة" إلا أننا نشعر بإمكانية النصر بعد صراع مرير بين النقيضين:

اليأس . والأمل . الانكسار . والتحدي، الضعف . والقوة، فنقرأ عن اليأس: ((أكاد أبشر نفسي/ بأن انقراضي قريبٌ ص48 . وقوله متنبئاً بإمكانية أن يكون مصير العرب كمصير الهنود الحمر في أمريكا: ((فيا أيها العربُ "الحمر" ثمة شر أهرّ....ص49)).

ألا أن الشاعر وبعد تصاعد التنامي الدرامي في القصيدة يرى أن النصر والبشارة قادمة من خلال رمز التحرر العربي المقاوم، الجنوب اللبناني: ((تعالي/ معاً نسرع الخطوَ/ . يا ربة النسغ . كي يدخل الليل تحت جناح الخريف . تعالي/ أكاد أحسُّ بأني تتسمتُ عيداً/ يجيء إلى سكتي ذات رعد/ يجيء إلى دارنا/ من جنوب بعيد الثريا/ ولكنه مشبع بغيوم الحياة/ نضيرٌ.... وريفٌ/.....))7.

ثمة سمة فكرية أخرى فيما يتعلق بالبعد القومي في نتاج محمد حمدان الشعري، وهي أنه لم يكن في رؤيته القومية منغلقاً أو متعصباً، بل منفتحاً على الأفق الإنساني الرحيب، أي أن حبّه لأمته العربية لم يقده حدود الشوفينية

البغيضة والمنغلقة على ذاتها، بل استطاع أن يربط ربطاً جدلياً محكماً بين ما هو وطني وما هو قومي وإنساني. ولدينا العديد من الشواهد الشعرية التي تثبت رأينا هذا، ومنها قوله في قصيدته: "رسالة" التي يعبر فيها عن اعتزازه القومي بتراثه العربي رابطاً إياه بالإنساني الشامل من خلال علاقة الإعجاب التي ربطتهُ بامرأة غربيّة شقراء على ضفاف الدانوب، وقد عبرت له فتاة الدانوب الشقراء هذه من خلال رسالة كتبتها له بأنها معجبة بالخط العربي وتريد أن تزين حجرتها به، لنقرأ له هذا المقطع الدال: "كتبت تسألني أضمومة شعرْ/ ليزين حجرتها الخط العربي/ "فيه صفاء الشمس.... نقاء الرملْ"/ يا بنت الثلج أنا جوع منذ الصغير/ خبز شعيري معجون بغبار الخوف وبالعرقِ/ جذعي خططه السوط حراشف مثل جذوع النخل/ لم أعرف إلا لماماً طعم الصدر الناهدْ/ لم يتخلل كل عروقي وهج التنور . الأنثى/.... معذرة شقراء الدانوبْ/ فأنا من أول وهلة/ اتعب بالوشم العربيِّ جداركْ/ ازرع جسرك نحو الشرق همومْ.........))8.

وقوله في قصيدته: "من نقطة في القلب": ((قمران يشتعلان في عينيّ سمرقند/ التي اشتاقتْ لبرِّ الشامِ/ يلتفان حول عباءة الحجر/ الذي اعتمر السوادَ/ نعى سواقي ضيّعت عنوان قافلة المطر/ .....هل أنت مسؤول عن الوهم الذي/ ينتاب كالحمى فؤاد الوقتِ/ من مدن السُعالِ/ إلى مدارات الهجيرِ/ ومن صلاة القنّب الهنديّ/ حين قبعات (الدوُّومِ) في المكسيكِ/ هل.......؟/))9.

واضح هنا البعد الإنساني في هذا المقطع الشعري حيث يبني الشاعر تمازجاً وتآلفاً رائعاً

"شعر محمد حمدان ليس تعصبياً أو منغلقاً على الفكر القومي وتوجهاته."

بين ما هو وطني "بر الشام" وبين ما هو إنساني "سمرقند" وكذلك الانفتاح على كلٍ من "الهند" و"المكسيك".

2 - المحتوى الاجتماعي - الطبقي:

تميزت رؤية الشاعر القومية بمحتواها الاجتماعي المنحاز إلى الطبقات الفقيرة، إلى المنتجين من كادحي الفكر وشغيلة اليد. وهذا الموقف الطبقي المنحاز ظهرت بواكيره منذ بداياته الشعرية الأولى، ففي ديوانه الثاني الميناء الموبوء نقرأ في قصيدته "حكاية عائشة" ما يؤكد هذا المضمون الاجتماعي وانتقاده الواضح للأثرياء الذين سرقوا قوت الشعب: ((قل ما تشاءُ/ ناري ستحرق يا سليل القار تزويق العباءة/ علكتهُ أجسادُ الرجال الموثرين/ على مدى الأجيال باسم الأولياء....)).10.

أما في قصيدته "نجمة الصبح" فيعلن انحيازاً واضحاً للفقراء وملايين الجياع، بل يحضهم على ضرورة الدفاع عن حقوقهم وانتزاعها من براثن الطفيليين الذين نهبوا وسرقوا أو تمترسوا خلف قلاع ثرائهم المزيف: لنقرأ له المقطع الدال: ((أيها المعول والسندان/ والقوس المعطَّلْ/ يا ملايين الجياعْ/ قسم البيعة في الواحات مكتوب بدم الشهداءْ/ في غدٍ/ لن يركع النخل لروما/ لن يكون الصبح في الشرق لأحفاد الجراد/ المومياءْ/ لقلاع السلب والنهب ورايات يهوذا....))).11.

3 - المحتوى والبعد الديمقراطي:

كما تميزت رؤيته القومية بمحتواها الديمقراطي، ولدينا عشرات الشواهد الشعرية التي تؤكد على هذا المحتوى. والشاعر يؤكد أن سماءَنا العربية . بشكل عام وليس بشكل مطلق . ملبّدة بالخوف والقمع واضطهاد الإنسان العربي ووضع القيود التي تحول دون تفتحِه وانطلاق حريته. ومحمد حمدان يشير إلى هذا القمع بشكل مباشر تارةً وبشكل غير مباشر تارةً أخرى مستنداً إلى لغة الترميز: ((السوط، البوط، السجون.....الخ)).

باعتبار أن هذه الرموز لها دلالات معروفة وهي تشير إلى القمع الذي يؤزح تحت وطأته الإنسان العربي، لنقرأ له هذا المقطع الشعري الدال من قصيدته: "الرحيل إلى الغار والجلنار": ((لكل بلاط أميرٌ/ وسورٌ/ وقبوٌ/ ويرفع كل بلاط نشيدٌ/ يشوّه طهر صباحي/ يمزق كوخي/ ويسخر مما أريد.....).12.

أما في قصيدته "الكتابة على دفتر الوشم" فيشير الشاعر إلى حالة القمع والاضطهاد التي يعانيها المواطن العربي من خلال مفردة "السوط" وما ترمز إليه من دلالة واضحة، وهو من خلال انتقاده لواقع القمع العربي يدعو إلى عالم الحرية والديمقراطية التي ينبغي أن ينعم بها جميع أبناء أمتنا العربية: ((نحن طلائع الغرقى/ تركم في عنابرنا فحيح السوطِ/ يسفع جمّة الترحالِ/ أمسينا ضحايا هاجس الطوفان.....)).13. والواضح أن الشاعر في نفس قصيدته الآنفة الذكر لا يخضع

للغة القمع، بل يعلن رفضه المطلق لها، وهو يدعو أمته إلى ضرورة الثورة والتمرد والتحرر من كابوس الطغيان والفقر والتبعية للأجنبي قائلاً ((متى يا أمتي تتورّدين كحلمة البركانْ.....ص71)).

ب ـ الموقف النقدي:

تميزت مواقف محمد حمدان من خلال نتاجه الشعري بطابعها. ونحن نلتمس هذا الموقف النقدي في العديد من قصائده المنشورة في مجموعاته الشعرية الست.

الشاعر ينتقد بإصرار الحالة التي آلت إليها أمتنا العربية من تمزق واختلافات وصراعات دموية حادة أحياناً بين بعض الإخوة العرب!!. هذا الواقع المتشظي والمرُ سمحَ للأجنبي التغلغل وغزو أمتنا العربية بأشكال وتجليات عديدة، ومنها: السياسي، والاقتصادي، ثم العسكري حيث أخذ هذا التسلط طابعاً عسكرياً تجسد بعودة الاستعمار والغزو الأجنبي العسكري المباشر كما جرى في غزو العراق في نيسان عام 2003، ويمكن القول إن الثقافة ما زالت هي القلعة العتيقة والمنيعة في وجه الغزاة الأجانب بالرغم من أن النخر أصابها في بعض أجزائها، إلا أنها ما زالت القلعة الأخيرة في جدار مناعتنا ضد الغزاة. وأشعار محمد حمدان . عموماً . هي جزء من هذه البنية الثقافية الرافضة لما يسود واقعنا العربي، والرافضة لما يعانيه المواطن العربي الذي يرزح تحت مطرقة القمع الداخلي وسندان الغزو الأجنبي، وخاصة الأمريكي.

وثمة ملاحظة هامة ينبغي ذكرها هنا، وهي أن شاعرنا حمدان في نقده لواقعنا العربي المتردي لم يكن متشائماً بشكل مطلق، ولم تتسم مواقفه بالعدمية والانكسار الدائمي. والدليل على ذلك أنه رصد بعض نقاط الضوء في واقعنا العربي ودعا إلى ضرورة دعمها وتعميمها لكي تكون الحالة السائدة في هذا الواقع مستقبلاً، وفي مقدمة نقاط الضوء هذه: الانتفاضة الفلسطينية الباسلة، والمقاومة الوطنية في الجنوب اللبناني التي أجبرت العدو الصهيوني على الانكفاء والتراجع، هذه المقاومة التي استطاعت أن تدحر الغازي المحتل وتحرر أرض الجنوب المكافح وقد شكل ذلك دافعةً للنهوض العربي التحرري. وقد رأى شاعرنا حمدان من خلال الانتفاضة وتحرير الجنوب الأمل والبشارة والمكانية خلاصنا جميعاً كأمة عربية وكوطن عربي واحد وقد ذكرنا في بحثنا هذا العديد من الشواهد الشعرية التي تثبت هذا الرأي. وفي موقفه النقدي لواقع أمتنا العربية تنطبق على شاعرنا تسمية "المثقف النقدي" أو المثقف العضوي" على حد تعبير غرامشي، أي الذي التحم بحركة شعبه وأمتهِ ودافع عن قضاياها العادلة، أو المثقف "الملتزم" بقضايا الأمة. ولدينا العديد من الشواهد الشعرية التي تؤكد على موقفه النقدي هذا، ففي قصيدته "قبة الحجر" التي تكون خاتمتها الانتصار لأبطال الحجر المنتفضين، والتأكيد على أن

"
يتميز محتوى قصائد الشاعر بالنفس الاجتماعي ، والروح القومية.
"

هذه الانتفاضة

هي رمز للخلاص والأمل العربي بالنهوض مجدداً، ينتقد الشاعر نقاط الخلل في واقعنا العربي وخاصة موقف الحكام المتخاذلين، ومواقف غالبية العواصم العربية التي تتوس بين الفجيعة والانكسار.

كما يكرس نقده أيضاً لواقع الإعلام العربي الذي يحاول تزييف الواقع وتضليل أبناء أمتنا من خلال تحويل الهزيمة إلى نصر، لنقرأ له هذا المقطع الشعري الدال: ((تنوس العواصم بين الفجيعة والانكسار/ صريرُ الجنادب صوت مذيعٍ/ صنوف من اللهو صوت مذيعٍ/ خنوع القطيع أمام الذئابِ/ كطينٍ تعفّن صوت مذيعٍ......))14..

وفي موضع آخر من نفس القصيدة ينتقد الشاعر بشدة غالبية الحكام العرب الذين تخاذلوا أمام الأجنبي وسمحوا له بغزو أراضينا، كما يتهم بعض هؤلاء الحكام بالتبعية وخيانة الأرض العربية، أنقرأ له هذا المقطع الشعري: ((في الحرز كان الحجرْ/ حجرْ/ سأقذفه في وجه الذين استكانوا (وهانوا/ وخانوا التراب.....))15.

وفي قصيدته "من أوراق عبد الله" المهداة إلى الشاعر الرافض أمل دنقل والذي لم يصالح حتى آخر قطرة من دمه، نقرأ هذا المقطع الشعري الذي يعرّي فيه الشاعر هؤلاء الحكام العرب: "الوالي، أو الولاة" الذين تخاذلوا أمام الأجنبي وباعوا أرضهم ومقدراتهم له، وخاصة الصهاينة والأمريكيين: ((هو السيف الصادق/ يوم يبيع الاستفتائيون عباءتك العربية / بمزاد روميٍّ علني/ تملأ صدرَ التلفاز أياديهمْ/ تتصافح مع أيدي جلاديك بتل أبيبْ وتُخصص دور الأزياء الغربية واجهةً/ ينقلها عبر مدارات الأرض القمرُ الكونيُّ الأمريكي/ وفيها طبعت صورة برميل للنفط/ عليه قرد يلعب بالجوز/ تمد إليه الجوزَ يدٌ ناعمة ملساء كجلد الأفعى/ مكتوب فوق الجلدِ/ "عزيزي هنري"/ يا ولدي/ أحفاد الطاووس هم الأقوى/ ما دامت ريح الشر هي الأقوى/ والرشوة تعقد جلستها يومياً في قصر الوالي .16.

في الحقيقة أن عشرات القصائد تحفل بهذا الموقف النقدي الواضح للواقع العربي المتردي، ولكننا سنكتفي بالمثالين اللذين قدمناهما لضرورة تتعلق بالمساحة المخصصة لهذا البحث.

ج ـ الأساليب الفنية الحديثة:

عبر الشاعر محمد حمدان عن رؤيته القومية بأساليب فنية حديثة في العديد من قصائده . ولا أقول جميعها . وبوسعي التأكيد هنا أن التطور الفني والجمالي الحقيقي لهذا الشاعر اتضحت معالمه بشكل أخص في ديوانيه الأخيرين: "ألفان" و"بتغرامو... وشرفة الأبجدية" وقد حقق فيهما انعطافة نوعية في تجربته الشعرية الطويلة التي زادت عن الثلاثين عاماً، وذلك على مستوى التخيّل وبناء وتشكيل الصورة الفنية، وتنامي قدرته في تطويع اللغة والسيطرة عليهما واستخدامها . غالباً . استخداماً فنياً مجازياً موحياً، وكذلك على المستوى الرؤيوي حيث لمسنا في العديد من قصائده تطوراً فكرياً ورؤيوياً ملحوظاً.

أنها وجهة نظر نقدية قابلة للصواب والخطأ، ولا تدعي أنها صحيحة بشكل مطلق. وقد يأتي باحث أو ناقد آخر يخالفنا في هذا الرأي.

أما في بداياته الشعرية الأولى فقد تراوحت قصائده بين استخدام بعض الأساليب الفنية الحديثة . وخاصة الرموز والأساطير التاريخية . وبين الأسلوب التقريري المباشر وهو ما سنتناوله لاحقاً في دراستنا هذه.

استخدم الشاعر غالبية الأساليب الفنية الحديثة المعروفة في شعرنا العربي المعاصر، ومنها: التصوير، والرمز الأسطوري والتاريخي، والانزياح الدلالي، والنداء، والحوار، والمونولوج، والاستذكار، والتلوين، والتناص.

ويمكن القول إن قصيدته "من نقطة في القلب" المنشورة في ديوانه "ألفان" الصادر عام 2000، تصلح لكي تكون نموذجاً فنياً للدراسة والبحث فهي تتضمن غالبية الأساليب الفنية الحديثة التي أشرنا إليها سابقاً. لنقرأ له هذا المقطع الشعري:

((لا صبحَ يحفر في سرير النهر أغنيتي
ولا أفلاك تحملني إلى الجوديّ
لا مصباح في ليل الجزيرةِ
والجزيرة غلقت في موسم النسيانِ
ذاكرة الجهادِ
ليرتوي صدأ المدى
أبحرت من كفني إلى كفنِ الدروبِ
فجاء هدهدها
لينقلني إلى جبلين من غضبٍ ,
مضينا في شعابِ الحلمِ
نسألُ عرفه الفضيَّ عن سمت الجهاتْ
يمتد حبلك يا دم الزيتونِ
من يافا إلى قانا
إلى سهرِ الينابيع التي أرقت
لأوجاع الفرات
يمتَدُ حبل دمي جنوباً
في حقول التبغِ والتفاحِ)).17

نقرأ في هذا المقطع هذه الصورة الفنية المدهشة والمبتكرة والمتألقة فنياً ورؤيوياً: ((لا صبحَ يحفر في سرير النهر أغنيتي/ ولا أفلاك تحملني إلى الجودي)). فهي صورة استعارية مركبة ذات طابع حسي، وتتكون من الظواهر الحسية التالية: "الصبح" و"السرير" و"النهر" و"الأغنية" و"الأفلاك" و"الجودي".

فقد شبّه الشاعر الصبح بإنسان له قابلية "الحفر" ثم حذف المشبّه به، وهو الإنسان.

طابع الإدهاش هنا هو هذه الإمكانية التي تحلّى بها الصباح في "الحفر" حيث يعطي الفعل المضارع "يحفر" بعداً حركياً مشرقاً للصورة، وبعداً إيحائياً . رؤيوياً رمزياً مدهشاً.

وهذا الفعل المنفتح نحو المستقبل "يحفر" إضافة إلى الرموز الشفافة والواضحة التي استخدمها الشاعر في هذه الجملة الشعرية كشف عن رؤية الشاعر، فالنهر هو رمز للحركة والجريان والتجدد والتدفق والحيوية، والأغنية هي رمز الإشراق والفرح، والأفلاك هي رمز الكوني والشمولي، والجودي رمز الخلاص.

وواضح هنا أن "رؤيا" الشاعر وحدسه

> *“ انتقاد الشاعر للحال العربية المتردية ليس انتقاداً متشائماً .. قدر ما هو محاولة جادة للتشخيص*

يشيران إلى أن صيرورة الواقع الذي نعيشه لن تصل بنا إلى بحر الأمان والخلاص "الجودي" طالما أن نفي إمكانية انبلاج "الصبح" وهو رمز الشروق والضياء سوف يؤدي بالضرورة إلى تقييد النهر وعدم انطلاقه، وبالتالي فإن عالمنا هو عالم خال من "الغناء" وهو رمز الفرح والإشراق الإنساني.

إلا أن هذه "الرؤيا" المستقبلية ليست حقيقة مطلقة وثابتة في بنية القصيدة، بل هي "رؤيا" قابلة للتبدل والتغير وذلك لأن الحركة الصراعية بين اليأس . الأمل، الانتصار . الإنكسار، سوف تتوالي من خلال التنامي الدرامي الذي يقودنا في نهاية المطاف إلى النصر والخلاص في خاتمة القصيدة: ((والأرض تبحث وحيها/ من نقطة في القلب يسكنها الجنوب.... ص37)).

كما نقرأ في المقطع المذكور أسلوباً فنياً ثانياً وهو: ((النداء)) بقوله: ((يمتد حبلك يا دم الزيتون.....ص25))، ثم نقرأ في هذه القصيدة العديد من الأساليب الفنية الحديثة، كظاهرة "الانزياح الدلالي" بوصفها ظاهرة فنية حديثة اعتبرها بعض النقاد الغربيين جوهر العملية الشعرية أو أحد أهم المعايير الفنية التي تؤكد شعرية النص، لنقرأ هذا الرأي الذي يؤكد على "الانزياح" إضافة إلى أساليب فنية أخرى:

((...... ومعيار الشعرية أو نموذجها مختلفة زمنياً ومكانياً فهو عند أرسطو المحاكاة، وهو عند كوهين "الانزياح" وعند جاكبسون "التماثل" وعند جيرار جينت وجوليا كرستيفا "التناص" وعند بارت وايكو "النص المفتوح")).18

وقد عرف نقدنا العربي القديم منذ القديم هذه الظاهرة الفنية وأطلق عليها تسمية أخرى هي "العدول": ((أما الانحراف فقد تعددت صيغهُ في اللغة العربية، فمرّة يبحث الكتّاب عن معادل بلاغي قديم لهذا المصطلح وهو "العدول". ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كليّة ذات إيحاء مكاني واضح هي "الانزياح": **"Displacement"** تفادياً للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة "انحراف"....)).19

أما "الانزياح الدلالي" الذي استخدمه شاعرنا محمد حمدان في القصيدة المذكورة، فهو قوله: ((والتيه أطلقه غياب المهر/ ذات كآبة سرقت فمي/.....)).20

الانزياح يكمن في قوله: "ذات كآبة"، فالمتوقع والعادي هنا هو القول: "ذات مساء" و"ذات يوم"...الخ، أما الخروج عن المألوف والمتوقع فهو "ذات كآبة"، من هنا تأخذ هذه العبارة طابعها الإدهاشي المفاجئ لنا. ونقرأ أيضاً الانزياح في هذه الجملة التي تجمع بين أسلوبين فنيين في وقت واحد: الصورة الاستعمارية والانزياح: ((تسلقتْ أحزاني الأضواءُ، ص30)).

فالاستعارة تكمن في قوله: "تسلقت أحزاني"، أما الانزياح الدلالي فيكمن في قوله:

"الأضواءُ"، فالمتوقع والعادي هنا أن يتسلق الإنسان أو الحيوان الجدار، أو السلّم، أو الحبل....الخ، أما أن تتسلق "الأضواء"، "أحزان" الشاعر فهو المفاجئ والخارج عن المألوف والمتوقع مما منح "الدلالة" هنا بعداً إدهاشياً واضحاً. إضافة إلى قدرة الشاعر على استنطاق الجماد "الأضواء" أو أنسنتهِ وإضفاء البعد الحركي عليه . حيث إن "فعل التسلق" كما هو معروف يخص فقط "الإنسان" أو الحيوان وليس الجمادات مثل "الأضواء"!!.

ثم نقرأ الأسلوب الفني الآخر: "الحوار" في قوله: ((قال: ادن من قدمي/ دنت قدماي منه.....ص28)).

ونقرأ أيضاً أسلوب الترميز الذي يأخذ في هذه الجملة الشعرية طابعاً دينياً، أي الرمز الديني: ((والقرن (يهشل) في محفّةِ هاجرٍ/ وسلالة المعراجِ)).

يبدو أن شاعرنا محمد حمدان مغرم باستخدام الرموز التاريخية والأسطورية والواقعية المعاصرة، حتى يمكن القول إن هذا الأسلوب الفني "الرمز" هو الأكثر حضوراً وفاعلية في مجموعاتهِ الشعرية الست. فنقرأ مثلاً في ديوانه "الميناء الموبوء": الرموز التالية:

الرمز الأسطوري نمتار ص109، والرموز التاريخية: الحسين ص116، ونيرون ص112، والمغول ودجلة ص113، والقدس ص118، كما نقرأ الرموز الواقعية المعاصرة: أمكنة وأعلام: غيفارا ص116، وهتلر ص112، واليانكي ص113، وفيتنام ص114، وتشيلي ص114....

ونقرأ مثلاً في ديوانه: "بين يدي المحيط" الرموز التاريخية التالية: أمكنة وأسماء وأعلام: الكعبة المقوسة ص14، والحجاج ص14، وقريش ص15، الأوس والخزرج ص15، وعقبة ص25، والشام ص22، والمنصور ص24، وصلاح الدين ص24، كما نقرأ الرموز الواقعية المعاصرة: أسماء وأمكنة وأعلام: الغوطتان وبردى ص22، الغدر والجولان ومراكش والأحواز ص24، وبيروت ص28، ونقرأ في ديوانه: "صلاة للبحر الأحمر" الرموز التاريخية والأسطورية: أسماء وأعلام وأمكنة: ذو الفقار وخيبر ص30، وفرعون ص31، وكربلاء ص45، وثمود ص68، وأنكيدو وخمبابا ص73. وفي ديوانه "ألفان" نقرأ مثلاً الرمز الديني المعراج ص290. أما في ديوانه السادس "بتغرامو... وشرفة الأبجدية" فنقرأ الرموز التاريخية الدينية: سيدنا آدم، نوح، وقابيل ص49، وكربلاء ص79، والحسين ص80، وأبي الحسنين علي "ﷺ" ص130، والرموز التاريخية الشهيرة: أدباء وقادة وأمكنة: الجاحظ والحسن البصري ورؤبة وابن دريد ص122، وعتبةُ ص122، والرمز الواقعي المعاصر: "شناشيل السياب ص122".

وهكذا يتضح لنا مدى اهتمام شاعرنا حمدان بالرموز التاريخية الأسطورية والدينية

“ أساليب الشاعر أساليب فنية مشغولة بجهد إبداعي يميزه عن غيره كصوت متفرد في

والواقعية المعاصرة ومحاولة إسقاط هذه الرموز على واقعنا العربي المعاصر مما يكسبُ هذا الواقع دلالات جديدة تعمق الرؤية والرؤيا.

إضافة إلى ذلك اهتم الشاعر بأسلوبين فنيين آخرين، وهما:

التلوين، والمونولوج.

ففي قصيدته "فاتحة لكتاب الربيع" نقرأ عدداً من الألوان وما ترمز إليه من "دلالة" وإيحاء: الأزرق والأخضر، والأحمر، لنقرأ له هذا المقطع الشعري المدهش والدال: ((باسم كل شقاوتنا/ فتح البحر دفتره/ . أعطه حبرنا، يا سجين الحكايات، أشرعةً/ تعبر الأفق بين سماءين/ تكتب أبيات شوقٍ إلى غدنا/ مدّ أزرقه خضرة في فضاء الوعولِ/ وفي وجع الكيمياء/ وأوردة الزيزفونْ/ مده حمرة في سؤال الصبايا/ وفي عطش الذكريات))21.

أما المونولوج فقد استخدمه في العديد من قصائده، ومنها قوله في قصيدته: "من نقطة القلب": ((فاختر ما يليق بكبرياء القصيدة....)22. وهكذا نتأكد أن شاعرنا قد استخدم غالبية الأساليب الفنية التي عرفتها الحداثة الشعرية العربية.

إلا أن الحقيقة الموضوعية تدعونا إلى القول إن هذا الشاعر المبدع قد استخدم في عدد من قصائده أسلوب المباشرة والتقريرية والخطاب الشعاراتي مما أدى إلى خبو الوهج والألق الشعري فيها، ويمكن التأكيد هنا أنه غادر هذا الأسلوب (التقريري والمباشر) في مجاميعهِ الشعرية الأخيرة، وخاصة في مجموعتيه، الأخيرتين: "ألفان" و"بتغرامو...." ومن يريد أن يتأكد من النقاد والباحثين والقراء من مدى صواب هذا الرأي النقدي عليه مراجعة ديوانيه المذكورين بعد قراءة الدواوين الأولى. لكي يجري مقارنة شاملة بين مجمل نتاجه الشعري، القديم والجديد.

أما في ديوانيه "ألفان" و"بتغرامو.... وشرفة الأبجدية" فقد اعتمد بشكل أساسي على التخيّل الفني، وبناء الصورة المبتكرة والمدهشة . غالباً . والمجاز الفني، وما إلى ذلك من فنون البلاغة العربية المعروفة، كما أنه تمكن من تطوير لغتهِ الشعرية وتهذيبها وتشذيبها وتطويعها فنياً مجازياً مدهشاً . في الأغلب الأعم . مبتعداً عن لغة التقرير والمباشرة، وهذا يعني أن تجربته الشعرية بدت أكثر تبلوراً، وأكثر إبداعاً وأكثر نضجاً من الناحية الفنية.

ولا يفوتنا أن نذكر بعض الشواهد الشعرية التي اعتمد فيها شاعرنا على الأسلوب المباشر، فنقرأ له مثلاً هذا المقطع الشعري من قصيدته "المجد لك" الذي يؤكد رأينا السابق: ((المجد لك، يا صانع التاريخ في الأغوار/ في سيناء/ في حوض الفرات/ يا باعث الإنسان إنساناً جديد/ يا كاره الأسرّة البيضاء والحمراء/ في القوس تقتل الغزاة/ وتصنع الحياة في دجلة والأوراس والعيون/ أعدت كبرياءنا لنا.....))23.

كما نقرأ أيضاً في قصيدته: "من أوراق عبد الله" هذا المقطع الشعري الذي يعتمد على المباشرة والخطابية السياسية: ((دافع عن رأيك

حتى الموت/ يا خوف من خنجر شيخ المخفر/ فالخنجر يقتل أعراقاً والفكرة تبقى في أفكار الناس غيوماً/ تتكاثر/ تصبح ماء يروي الأرضَ/ فيورق في الأهداب ربيع اسمر/ يا ولدي إن لم تحرس عرضكَ/ عرض أبيك/ فلن تحمي أرضكْ))24.

إن هذا الاستنتاج النقدي لا يقلل أبداً من أهمية هذا الشاعر العربي المبدع، الذي شهدت تجربته تطوراً نوعياً كبيراً وخاصةً في العشر سنوات الأخيرة. وتبقى هذه وجهة نظر نقدية نسبية قد تصيب وقد تخطئ.

د ـ اللغة الشعرية:

تميزت لغته الشعرية بعدة سمات فنية وفكرية وبيئية، وأهم هذه السمات:

1 . إنها لغة مشرقة، واضحة، جزلة، ومتينة، وقد طورها بوضوح ونقلها من اللغة العادية التقريرية المباشرة إلى اللغة الفنية المجازية المتوهجة وخاصة في العقد الأخير من تجربته الشعرية.

ومن الواضح أن إحدى بارعات هذا الشاعر هو تمكنه من تطويعها والسيطرة عليها. وهو مولع بكثرة الاشتقاقات اللغوية التي تدل على تطلعهِ في اللغة العربية وتمكنه من ناصيتها وغوصهِ في أعماقها واقتناص المفردات الأكثر تعبيراً عن بنيته النفسية والشعورية والأكثر اقتراباً من التعبير عن

اللحظة الشعرية التي كان يعيشها
وحميمية واضحة. من هذه الا
اللغوية في ديوانه الثاني: "الميناء ا
((حوّشتَ ص23، زمَّلته ص25،
ص77، رهج ص138، شرّش ص

“ مع أن الشاعر يهتم بالأحداث إلا أن الخيال جناح من الأجنحة التي تطير به القصائد. “

حوقل، سفود ص150، الأعفط ص152.....)).

أما في ديوانه: "بين يدي المحيط" فنقرأ الاشتقاقات التالية، مثلاً: ((تهرف ص31، المدروز ص50)).

ونقرأ في ديوانه: "صلاة للبحر الأحمر مثلاً": ((الذاريات ص43، مناسك ص47، اهتبلوا ص51، التنابز ص58)).

ونقرأ في ديوانه "ألفان" الاشتقاقات اللغوية التالية: ((يتقصّص ص2، جلول ص69، عجول ص69، خزّ ص74، وريف ص77، كرّزوا ص77، الماشطات ص78، النكوب ص95، وأعتوبة ص6......)).

2 . والسمة الثانية هي أن بعض مفرداته اللغوية تمتح معينها من اللغة الجاهلية والقرآنية، كقوله في ديوانه :صلاة للبحر الأحمر" على سبيل المثال: السرّاء والضرّاء ص74، الإسراء 75، الوشم، كوفيّة ص77، آذان العصر ص77، آية ص78، وثناً ص78، الأوثان ص79، رباط الخيل ص79، أبو جهل، مسيلمة، أبو سفيان ص80، مشكاة ص81، اللات والعزى ص81، الردّة ص83،

صلاة ص86، توضّأ، آيات ص87، طلل ص94، السرج ص94، العشيرة ص94، وكنة ص95، بسملت، صورة الفتح، مشكاة ص96، تصعلك ص98، التكايا ص98،

“ من الأساليب الفنية لدى الشاعر (الانزياح الدلالي) بوصفه ظاهرة فنية حديثة اعتبرها النقاد الغربيون جوهر العملية الشعرية. “

تبارك، الله أكبر ص101، حمحمة ص103، قبلتي ص103، التراتيل ص105، المعصوم ص107، فتاوى ص107، أوثان القبائل ص112، الكعبة ص113، البراق ص.116

3 . أما السمة الثالثة فهي أن بعض مفرداته اللغوية . وهي قليلة . تميل إلى القموسية والغرائبية وتبتعد عن لغة الحياة اليومية المعاصرة كقوله في ديوانه "صلاة للبحر الأحمر": يُجهجهُ ص26، وفي "الميناء الموبوء "نقرأ: كلكله ص77، وفي "ألفان" نقرأ: السّروح ص12، مزادة ص53، زليّج ص74، عدوتاك ص77، اليشب ص92، ودليلنا أيضاً على قاموسية بعض مفرداتها، وغرائبيتها، هو أن الشاعر يقوم في ديوانه: "بتغرامو....." بشرح بعض مفرداته في الهامش: ((ثبج ص114، جهجهت ص114، عافصته ص117، الأجيل ص120، سجف ص124، مِزولة ص136، والهميان، والروشن، والوَفد، والمَيْدة ص.83

4 . أما السمة الرابعة وهي الأكثر وضوحاً هي أن شاعرنا انتقى مفرداته من بيئته ومن يقرأ كافة دواوينهِ سيجد أن هذا الشاعر شديد الارتباط بواقعهِ، وبمحليتهِ،

وأن النكهة البيئية تفوح من الغالبية المطلقة من قصائده، حتى يمكن القول إنه شاعر البيئة السورية بشكل عام، والبيئة الريفية الساحلية بشكل خاص، وهذه السمة يشاركه فيها بعض الشعراء السوريين، ومنهم على سبيل المثال: عبد الكريم الناعم وممدوح سكاف، وأنيسة عبود وغيرهم.

لنقرأ له هذه المفردات في ديوانه: "الميناء الموبوء" والتي يبرع الشاعر في استخدامها وهي تعبر عن حقيقة واقعهِ وبيئتهِ: أسماء الأشجار والفواكه والطيور والأغاني والموانئ البحرية، إضافة إلى الخيال والروح الشعبي: ((الخرنوب ص16، الشاطئ الأزرق ص29، التين والزيزفون ص32، قرنفلة، فلّة، ياسمين ص32، الكستناء ص34، شحرورة ص34، يا ساحلية الحمل، قريتي ص32، الميجنا، أيك، الكستناء، الحرش ص47، الزؤان ص49، الزعتر ص80، الموانئ ص84، الصفصاف والسرو ص85، الخوخ والتفاح 87، الغلال واللوز والقمح ص99، التوت والنعناع ص153.

محمد حمدان شاعر عربي سوري مبدع ترك بصمة واضحة في مسيرة الشعر العربي السوري المعاصر، وتحديداً منذ نهاية السبعينات وحتى الآن، وقد تجلى ذلك في العديد من قصائده وأشعاره على مستوى اللغة والتخييل، وبناء وتركيب الصورة، والرؤية، والرؤيا، والموقف الوطني والعروبي والإنساني بشكل عام.

مصادر ومراجع البحث:

1 . محمد حمدان/ ديوان ألفان/ ص55/ اتحاد الكتاب العربي في سورية/ عام .2000
2 . محمد حمدان/ ديوان الميناء الموبوء/ ص119/ منشورات دار الآفاق الجديدة/ بيروت: 1993/.

3 . محمد حمدان/ بين يدي المحيط/ دار الحقائق/ ص39-40/ بيروت/ 1992/.
4 . محمد حمدان/ ديوان صلاة للبحر الأحمر/ منشورات اتحاد الكتاب العرب في سورية /1995/.
5 . محمد حمدان/ ص10-11/ المصدر السابق/.
6 . محمد حمدان/ ديوان ألفان/ اتحاد الكتاب العرب في سورية/ عام 2000/ ص36-37/.
7 . محمد حمدان/ ديوان بتغرامو.... وشرفة الأبجدية/ ص56-55) منشورات اتحاد الكتاب العرب في سورية/ 2005/.
8 . محمد حمدان/ الميناء الموبوء/ ص56-58/ منشورات دار الآفاق الجديدة/ بيروت/ 1983/.
9 . محمد حمدان/ ألفان/ ص26-27-28/ منشورات اتحاد الكتاب العرب في سورية /2000/.
10. محمد حمدان/ الميناء الموبوء/ص19/ دار الآفاق الجديدة/ بيروت/ 1983/.
11. /ص153/ المصدر السابق/.
12. محمد حمدان/ صلاة للبحر الأحمر/ ص59/ منشورات اتحاد الكتاب العرب في سورية/ 1995/.
13. /ص69/ المصدر السابق.
14 . /البحر الأحمر/ محمد حمدان/ ص5-6/ منشورات اتحاد الكتاب العرب في سورية/ 1995/.
15. /ص15/ المصدر السابق/.
16. /بين يدي المحيط/ محمد حمدان/ ص10/ دار الحقائق/ بيروت/ 1992/.
17. /ألفان/ محمد حمدان/ ص25-26/ منشورات اتحاد الكتاب العرب في سورية/ 2000/.
18. /مجلة المعرفة/ الدكتور خليل الموسى/ النص الشعري ومستويات القراءة/ العدد 428 أيار . مايو/ ص64/ 1999/.
19 . علاء الدين رمضان السيد/ ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث/ اتحاد الكتاب العرب في سورية/ ص142/1996/.
20. /ألفان: محمد حمدان/ ص27/ 2000/.
21. /ص5/ المصدر السابق/.
22. /ص33/ المصدر السابق/.
23. /الميناء الموبوء/ محمد حمدان/ دار الآفاق الجديدة/ بيروت/ ص199/ 1983/.
24. /بين يدي المحيط/ محمد حمدان/ دار الحقائق/ بيروت/ ص8/1992/.

نداء الشاعر الذاكراتي: الصوت والصدى

د. محمد صابر عبيد

تشغل الذاكرة حيزاً بالغ الأهمية في فعاليات الإنسان الجوهرية والأساسية وتكاد تهيمن هيمنة شبه كلية على معظم نشاطاته الحيوية على الأصعدة اللسانية والشعورية كافة، إذ إن الإنسان ينفق الجزء الأعظم من وقته متمثلاً فضاء الذاكرة ومستوحياً طاقاتها الوجدانية وماكثاً في منزلها،

لأن الذاكرة على وفق هذا المنظور تعاين بوصفها ((مستودعاً أو مخزناً يختزن فيه الفرد جميع الصور الاجتماعية والعرفانية والعقلية التي تمرّ أمام مخيلته خلال حياته في هذا العالم المتطور سريعاً نحو النمو والارتقاء)) (1).

لكنها لا تتوقف بأية حال من الأحوال عند حدود الحفظ والأرشفة والخزن، بل تتجاوز ذلك إلى تفجير إمكانات موجوداتها، عبر فتح آلية الحفظ على حركة الحواس وتفعيل العلاقات المتجاورة والمتناوبة، بين غياب الصورة في المحسوس وتحريض آليات الذاكرة على استعادة الشعور بها ذهنياً، بالاعتماد على ((القوة التي تقوم بحفظ صور المحسوسات والمعاني الجزئية المدركة منها، وتستعيدها في الشعور عند غياب المحسوسات. والذاكرة وظيفة سايكولوجية مركّبة تشترك في القيام بها جميع الحواس الباطنة

تقريباً)) (2)، وتأخذ كل حاسة نصيبها من الفعل والتأثير والتأليف حسب حاجة الشعور المستدعى وصلته التشكيلية بجوهر هذه الحاسة.

تتفتح حركة الذاكرة بعد ذلك على نهر الزمن لتحرر صفتها الماضوية من فكرة الغياب مؤكدة حضورها الباهر في المستقبل، ولتبعث في مخزوناتها ألق الحياة القابل للتجديد والاستمرار أبداً، فـ ((الذاكرة كائن انتقالي، لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها. فهي من جهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وآثاره، كما تقدم لنا من جهة أخرى وفي هذه اللوحة نفسها معالم المستقبل، نظراً لأن الذاكرة تبتدع بحدّ ذاتها مستقبلها الخاص)) (3)، الداخل والمتلوّن والمحايث والمتماهي مع المستقبل في أنموذجه الكلي والعام والشامل، لأن الذاكرة في تشكيلها الزمن . معرفي ((ليست ذات بعد زمني واحد هو الماضي فحسب، ولكنها ذات بعدين مزدوجين ومتساويين أحدهما الماضي والآخر المستقبل)) (4)،على النحو الذي يفسّر علاقة الزمن بالذاكرة بوصفها علاقة استثنائية فريدة ((لا تخضع للترتيبات الموضوعية وللسياقات الزمنية)) (5).

ومن تخوم هذه العلاقة المركبة بين الذاكرة والزمن ووحيها تتخلص الذاكرة من وهم الاحتفاظ المجرد بالذكريات، وتنتقل إلى منصّة الفعل والإنجاز والإبداع إذ تفيد من طاقة زمنها الذي هو حسب هذه المعاينة زمن ((غني الدلالات، شائك ومعقد لأنه جمع بين الشعور واللا شعور بنوعيه الجمعي والفردي، يدخل تحت نطاقه تاريخ الفرد وتاريخ المجموع، إن لم نقل تاريخ البشرية كله، بما فيه من تراث أسطوري وديني وصوفي)) (6)، بحيث تصبح الذاكرة التاريخ الحيّ المتوقد الأصيل والحقيقي الذي بوسع الإنسان الاطمئنان إلى إشاراته وعلاماته وانعكاساته في مرايا الزمن.

وعلى مستوى علاقة الذاكرة بالوعي والإدراك . استناداً إلى طبيعة وكيفية العلاقة المتواصلة والمتفاعلة بين الماضي والمستقبل، وهي تتجدد وتتعمق وتتجسد وتتمظهر في نهر الزمن برعاية الذاكرة وتحت إشرافها النوعي المباشر . فـ ((إن الذاكرة تقوي الإدراك وتغنيه، كما أن الإدراك بدوره ينمي الذاكرة ويقويها)) (7)، في جدل إجرائي أنموذجي يرتفع بالعلاقة إلى أعلى درجات التوافق والانفعال والتأثير.

وربما كانت الذاكرة الشعرية هي الذاكرة الإبداعية الأعمق والأكثر فاعلية في إيقاد شرارة الإبداع في صلب هذا المخزون الثرّ، ولاشك في أن حركة الحداثة الشعرية بالذات ابتكرت مساحات جديدة لعمل الذاكرة وتفعيل آلياتها وتثمير طاقاتها الخلاّقة، في الطريق إلى إنجاز قصيدة جديدة تتنكب أدوات الحداثة وتستشرف آفاقها الحرّة، إذ في الميادين الخصبة والعميقة للحداثة ((يسهل عمل الذاكرة، كما تسهل الاستفادة منها، احتكاماً إلى ما تتيحه الشروط الفنية من سعة وتوسّع.. فلا حدود تحدّ مفردات الذاكرة، ولا قيود على استحضار صورها.. الجملة الشعرية ذاتها جزء من كل هو القصيدة..

والصورة جزء من مخيلة أوسع، تضيق بها حدود البلاغة المعروفة)) (8).

وفي ضوء فضاء حداثي مفتوح وحر وديناميكي يمكن للقصيدة أن تحظى بفرص تشكّل وتشكيل استثنائية، يتجلّى فيها عمل الذاكرة على نحو جريء وعميق وفريد وهادئ ومثمر.

الذاكرة الراوية: من الذكريات إلى الشعر

يلج الدكتور عبد العزيز المقالح وهو يقدم لديوان الشاعر أمل دنقل منزل الذاكرة من بوابته الواسعة المشتركة بينه وبين الشاعر، ليكون بوسعه إنجاز عتبة تقديم تصلح للمناسبة المتعلقة بالرحيل الفاجع للشاعر من جهة، وليفعّل عمل الذاكرة مستفزاً إياها لكي تستفيق استفاقتها القصوى من جهة أخرى.

فهو يصرّح في هذا السياق قائلاً ((اكتفيت باسترجاع بعض الأحاديث والتقاط بعض الذكريات الغارقة في قاع الذاكرة، وبعض الأحاديث والذكريات يعود إلى أيام قليلة وبعضها الأخر يرجع إلى سنوات)) (9)، مشغلاً شبكة دوال عاملة في دائرة الذاكرة مثل (استرجاع/الأحاديث/الذكريات/الذاكرة/أيام قليلة/سنوات)، وفاتحاً مسار القول بأنموذجه السردي الحكائي المقترح على آلة الذاكرة، ومحمّلاً إياه بوعود مثيرة ومستقطبة لفضول القراءة.

لذا فإنه يتقدم خطوة أخرى باتجاه تضييق دائرة القول الذاكراتي المستدعى والمنتقى من ذاكرة الراوي المهيمن كلي العلم . على وفق منظور الرؤية في المرجعية السردية .، معللاً فلسفة الانتقاء ومبرراً دقة الاختيار ومحدوديته على النحو الآتي: ((بما أن الأحاديث والذكريات عن أمل دنقل الصديق والشاعر . كثيرة وحاضرة بكل وقائعها ورموزها فإنني سأحاول اختيار أقلّها وأقربها إلى الوجدان العام . ولأن النهاية دائماً هي الأقرب وهي في حدّ ذاتها الذاكرة التي لا تمحى فإننا سنبدأ من النهاية)) (10).

وما من شك في اعتماد مبدأ السرد الذاكراتي من النهاية ينطوي على سرّ الاحتفاظ بخزين الدفق الشعوري والحرارة الوجدانية التي مازالت تتأجج في روح السارد وفي مجتمع السرد، وإذ يتوجه مباشرة إلى شخصية الشاعر بوصفها بؤرة السرد الذاكراتي ومشكلته الأساس، واصفاً شكلاً مقصوداً من أشكال السلوك المرتبط بأنموذج الشخصية الشاعرة التي يتلقاها القارئ المعني بوصفه مروياً له قائماً، فأمل دنقل عند المقالح في مرويّه الذاكراتي ((لم يكن يخاف من شيء أو يخاف على شيء، وقد ساعدته عفويته المنطلقة وطبيعته غير المنضبطة على الاحتفاظ بنقائه وتمرده)) (11)، وهي صفة يركز عليها المقالح عند الشاعر ويعدّها سبيلاً مهماً لتفسير فلسفة الشاعر الشعرية، التي تذهب بالضرورة إلى إفراده خارج السرب ومنحه التميّز المطلوب في هذا التقديم النوعي الذي يقترب من شكل المرافعة وحيثياتها.

انفتح ديوان الشاعر أمل دنقل في مجموعته الأولى ((مقتل القمر)) على بنية إهداء لافتة تحيل

على الذاكرة الفضائية . زمناً ومكاناً .، على النحو الذي تتدفع فيه آلة الذاكرة اندفاعاً مليئاً بالحماسة والحيوية والفرح:

((الإهداء إلى الإسكندرية سنوات الصبا)) (12)

وهي عتبة مهمة في استيعاب عمل الذاكرة لدى الشاعر كما ستتجلّى على شكل إشارات في الكثير من قصائده، ويمكن على هذا الأساس تعليق عتبة الإهداء في ذاكرة القراءة للاسترشاد بموجهاتها كلما كان ذلك ضرورياً ومفيداً لفهم إشكالية عمل الذاكرة في النص الشعري.

الصوت الرمزي وفتنة الذاكرة

الصوت الهادر القادم من حدود الطفولة في أنموذجه الرمزي المشحون بدلالات الواقع وآلياته ومقترحاته وأحلامه يشكل أساساً مرجعياً جوهرياً في معاينة منزل الذاكرة عند الشاعر، إذ ((إن ما يحدث في الطفولة هو ما نصادفه طوال الحياة في الشخص والكتاب)) (13)، وتتكشف الذاكرة في خضم هذا الصوت عن حزمة صور ذاكراتية منتقاة بعناية شعرية عالية ومنتزعة بأناة من منطقة الطفولة وموحياتها:

وطفلاً كنت، كالأطفال
مركبة من الكلمات تحملني لعرش الشمس
وقلّدني الهوى سيفه:
((إلى ذات العيون الخضر))
وكوكبة من الربّات مصطفة
((إلى ذات العيون الخضر))
وقريتنا . وراء العين . تورات من الصمت
وثرثرة من الغدران
وصوت الطبل
يدق لينزع القمر القديم نقابه المعتل
وطفل شاحب ينهض
تزغرد نسوة لختانه المدسوس في جلبابه الأبيض
وفوق الجسر
غلام لاهث يعدو
ليمسك مهرة فرّت وفي سيقانها يتعلّق القيد
(14)

وتزخر منطقة الطفولة بذخيرة هائلة من الصور ترتد إليها الذاكرة على نحو دائم ومستمر، إذ هي تحفر في وجه الذاكرة صورها المكتنزة بالإيحاء والمكثفة بالأحاسيس وتظلّ تشير وتحفر ملامحها الصورية من أجل تعميق حضورها في أنشطة الذاكرة وفعالياتها.

السرد الذاكراتي الذي قادته الذاكرة في مسيرة القصيدة انطلق على لسان الراوي المتكلم من مثابة الطفولة ((وطفلاً كنت))، ذات الصورة الشاملة التي تذوب فيها الخصوصية الفردية ((كالأطفال)).

والتقط شبكة صور ترسم المشهد الطفلي بانشغالاته وأحلامه ورؤاه وتطلعاته، حيث يمتزج الحلم بالواقع والحقيقة بالخيال تعبيراً عن شدّة حساسية المنطقة وتوترها الرومانسي الدائم التي تجد الذاكرة في العمل عليها أمثل ظروف الحرية وأكثرها تألقاً وتوهجاً.

فمن حلم القول المختلف المدجج بالبلاغة والخيال ((مركبة من الكلمات تحملني لعرش الشمس))، مروراً بهاجس الحب وهو يتحرك

تحركاً عفوياً ((قلدني الهوى سيفه)) باتجاه اللون اللافت لفضول الطفولة وولعها بالمتميز ((إلى ذات العيون الخضر)).

ثم ما تلبث كاميرا الذاكرة أن تنحرف نحو الما حول المكاني وهو يتمظهر من خلال باطنية المشهد الذاتي، ليصور سلسلة لقطات و(يمنتجها) استناداً إلى شكل انتظامها داخل حساسية الرائي الطفل.

فتندلع شرارة المشهد من العالم المكاني الأثير الذي ظل يلح على الذاكرة لتبدأ منه وتنتهي إليه أبداً ((قريتنا))، وينفتح على مسارب صورية تشكل بانوراما المكان وتتجسّد فيها المظاهر والحكايات تجسيداً سردياً ممسرحاً، تفرد لها الكاميرا مساحات خاصة لتكوّناتها الحكائية من جهة، وتدرّجها في النسيج العام للمشهد من جهة أخرى.

فحكاية المكان ((وقريتنا.../ثرثرة بين الغدران/صوت الطبل...)) تتعاضد سردياً و(درامياً) و(مونتاجياً) مع حكاية الطفل ((طفل شاحب ينهض/تزغرد نسوة لختانه....))، ومع حكاية الغلام ((فوق الجسر غلام لاهث يعدو/ليمسك مهرة فرت...))، لتؤلف المشهد العام المحكي بلسان الراوي /الطفل/الشاعر وقد فتح عدسة كاميرا ذاكرته على أوسع حركة ممكنة، ينقل فيها الحدث الذاكراتي مشفوعاً بحرارته وتوقده وحنينه وعفويته الطفلية الساحرة ليلهب بها لغة القول الشعري.

تستثمر الذاكرة الشعرية خطابها الرمزي في قصيدة ((مقتل القمر)) (15) للتخفيف قدر المستطاع من حساسية محتوى الحدث فيه وفداحته وقوّة تأثيره في الذاكرة الجمعية، وتنقله على مسرح القصيدة نقلاً سردياً يتعدد فيه الرواة تحت رعاية الراوي الشاعر وحراسته.

ينفتح المشهد انفتاحاً استهلالياً مركزاً تتكثف فيه عناصر السرد الشعري تكثيفاً هائلاً، يرتفع إلى اللحظة الاستثنائية الحاسمة في إنتاج الخبر السردي وضخّ كيان الحكاية فيه:

..وتناقلوا النبأ الأليم على بريق الشمس في كل المدينة: ((قتل القمر!))

والخبر المحاط بعناية خطية . علامية لافتة ((قتل القمر!)) يحرر عتبة العنوان ((مقتل القمر)) من اسميتها وحياديتها السردية ويزجها مباشرة في أوج حرارة الحدث، حيث تنفتح دائرة الذاكرة على اتجاهاتها كافة لتجعل الخبر قابلاً للإدراك والإبصار من جميع الجهات.

كاميرا السرد الذاكراتية تخرج من إطار المشهد الاستهلالي البالغ التبئير والإيجاز، لتوجه عدساتها نحو المحيط السردي للخبر في فضائه الزمكاني المخصوص، وتلتقط ثلاث صور يدلي بها لسان الذاكرة على نحو اعترافي، تنقل اللقطة الأولى حقيقة الخبر في شكله المصوّر داخل حاضنة الطبيعة:

شهدوه مصلوباً تدلّى رأسه فوق القمر

وتعترف اللقطة الثانية بحدث إجرائي لاحق ذي دلالة سيميائية ثرية تشترك في إنجازها كل الوحدات اللغوية المؤلفة لنسيجها اللساني:

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره

كما تنهض اللقطة على تفعيل الحس البلاغي وحيثياته وتمظهراته الرمزية والدلالية في الصورة عبر نقلها إلى عتبة تشبيه مركبة قائمة على الحجب والتغييب والترميز:

تركوه في الأعواد كالأسطورة السوداء في عيني ضرير

تعود الحكاية بعد ذلك للخوض في نهر السرد إثر توقف كاميرا السارد الذاكراتية عن العمل، ومنح فرصة التواصل للسان السردي القادم من روادة شهود آخرين تتدرج أصواتهم السائلة في مرجل السرد.

يتقدم الصوت الأول منقولاً عبر لسان الراوي المتكلم ليضع شهادته على ((مقتل القمر)) معززة بتساؤله الاستنكاري:

ويقول جاري: ((كان قديساً، فلماذا يقتلونه؟))

يعقبه الصوت الثاني وقد انفتح على ذاكرته الشخصية ليروي شهادته عن ((مقتل القمر))، على شكل حكاية رومانسية يدافع فيها عن معاني الحياة والحب والجمال دفاعاً وجدانياً مشفوعاً بروح الاستفهام الذاهب إلى استكمال الحدث بالتحدي والاعتراف والاستنكار والحزن:

وتقول جارتنا الصبية: ((كان يعجبه غنائي في المساء وكان يهديني قوارير العطور فبأي ذنب يقتلونه؟

هل شاهدوه عند نافذتي قبيل الفجر يصغي للغناء!؟!))

يتجدد عمل كاميرا السرد الذاتي ليصور مرحلة أخرى ومشهداً آخر في بانوراما الخبر، ولاسيما بعد أن امتلأت حكايته بالجزء الأعظم من مضمونها السردي، إذ يظهر محيط السرد ومجتمعه وقد تشبّع بمعنى الحكاية ورمزيتها المؤسطرة، وتحولت الحقيقة المرّة الأليمة في ((مقتل القمر)) إلى موضوع كامل الإبصار والإدراك على هذا النحو:

وتدلت الدمعات من كل العيون كأنها الأيتام . أطفال القمر

وترحموا..

وتفرقوا..

فكما يموت الناس..

مات

ثم ما يلبث الراوي المتكلم أن يستظهر أماه الشاعرة وهي تستلّ صوتها من منصّة الذاكرة، ليشحذ طاقته الحوارية من أجل استحصال إشارة ما تجيب عن الأسئلة اللائبة للذاكرة السردية:

وجلست، أسأله عن الأيدي التي غدرت به لكنه لم يستمع لي، .. كان مات

لكن لحظة الإقفال المريعة تندفع إلى مشهد الاختتام بسرعة فائقة وخاطفة ((.. كان مات))، معلنة العودة الدائرية إلى عتبة العنوان ((مقتل القمر)) مؤكدة فعل الخبر ومضمونه، ومسدلة الستار على ذاكرة الحكاية.

تقترح قصيدة ((أتوغراف)) (16) أنموذجاً خطياً مشكلاً للذاكرة، إذ إن الـ ((أتوجراف)) وجد أصلاً لتثبيت ذكرى ما . كتابياً . على نحو محدد ومعين ومقصود.

إلا أن الشاعر المحمّل برؤيا روحية ووجدانية للذاكرة يقارب هذا المقترح مقاربة شكلية لا تسهّل له الانتماء إلى فضاء ذاكرته.

تتكشف القصيدة عن استهلال إجرائي تقريري ينفي عن الكلمة/الكتابة ارتباطها بالترفيه المجرد الخالي من معطى ذاكراتي عميق ومنتج، ويحمّلها بالضرورة خطاباً ذا مسؤولية كبيرة وخطيرة في النظر إلى الذاكرة بوصفها مصدراً جوهرياً من مصادر تشكيل وجهة النظر:

لن أكتب حرفاً فيه فالكلمة . إن تكتب . لا تكتب من أجل الترفيه

لكنه يستعيد الصورة الكتابية للعنوان المشكل . ورقياً . عبر ارتباطه بالذاكرة، مجسداً لعبة الصوت والصمت الدائرة في شكل من أشكال المناجاة الإغرائية في علاقة الأرضية الورقية ((الأتوجراف)) بسواد الكتابة وقدرتها على بعث الحياة والبهجة في علاقاته المكانية:

والأتوجراف الصامت تتهدل الكلمات عليه، تحييه وتطرز كل مثانيه

يرتد الخطاب الحواري في آلية الوصف المدقق في فضاء الذاكرة . زمناً وتشكلاً . عبر تشخيصه وأنسنته، ومعاينته معاينة عاطفية ووجدانية تتمظهر فيه مفردات الكادر اللغوي تمظهراً أيقونياً دالاً، بنسيج مبني بناءً خطياً متجانساً ومتحايثاً يحيل إحالة نهائية ومطلقة على معنى الفضاء ودلالاته الأفقية والعمودية وقيمة النزعة الإنسانية فيه:

ماضيك . وماضي الأوتوجراف . بقايا شوق مشبوه بصمات الذكرى فيك، وفيه وخطى العشاق المحمومة أدمت كل دواليه

فمعجم الدوال الذي تحتشد فيه الكلمات احتشاداً مكانياً لافتاً يضاعف حجم الإحساس بفضاء الذاكرة وهوامشها وحيثياتها وتفاصيلها، ويخلق فيها عناصر توليد تشحن الفضاء الورقي للذاكرة ((الأتوجراف)) بمحتوى مكتظّ بالدلالات والمعاني المندرجة في أفق المقولة الذاكراتية، التي تزمع القصيدة إحلالها وتجسيدها في الواقع الشعري المتشكل عبر شبكة علاقات في محيط الشعر ومجتمعه.

إلا أن الذات الشاعرة ما تلبث أن تستعيد لسانها السردي ووعيها الذاكراتي، لتتدخل في تصويب المسار الخطي للحوار الرؤيوي الدائر بين الخارج الذاكراتي والداخل الذاكراتي، ووضع حاجز سلوكي يصرّح بوجهة نظر الذات ويعلن موقفها:

لكني أطرد كل ذباب الماضي عن بابي فدعيه

ويتمظهر موقف الذات من خلال رفع صوت ((الآخر/المضاد)) وإبرازها في شاشة المشهد لكي تتميز تشكيلات الأشياء عبر تضادها:

غيري قد يصبح سطراً من ورق

يقلبه من يجهله أو يدريه
غيري قد ينبش تابوتاً برّاق اللون
تعفن خافيه

فالآخر ((غيري)) سواء أكان مفعولاً خاضعاً لرحمة الفاعل ((يصبح سطراً/يقلبه . يجهله . يدريه))، أم يكن فاعلاً عدمياً ((ينبش تابوتاً....))، إنما يكرّس صورة الذات الشاعرة في الطرف المضاد وهو يتجلّى على النحو الشعري الآتي:

لكني أطرد كل ذباب الذكرى
عن غدي المشدوه
عن ثوبي، وطعامي، وفراشي
عن خطوة تيهي

الذي يتمثل في الكيان الشعري التشكيل . زمني للذات بعدم انسحاقها تحت وطأة الأنموذج السلبي للذاكرة والمتجسد أيقونياً بـ ((ذباب/الذكرى))، والحرص على حراسة المستقبل الراهن من الإيقاع الرتيب والصورة المزعجة للذاكرة النمطية والاحتفاظ ببياض ورق الأتوجراف.

ثم يستقر صوت الشاعر في محطة استراحة:

* * * *

لينتقل مباشرة إلى دائرة النداء اللوبي الحاسم لإشكالية المعاينة الذاكراتية، نافياً الكتابة في حقل بياض ليس بكراً:

يا أصغر من كلماتي لن أكتب فيه فخطا العشاق المحمومة أدمت كل دواليه

ليبقى الـ ((أوتوجراف)) احتمالاً خطياً قائماً في الذاكرة وذا بياض مفتوح يغري سواد الكتابة بولوجه/ومن ثم الاندراج في فضائه والانتماء إلى حساسيته الزمنية النوعية.

في قصيدة ((ديباجة)) . وقد انطوت عتبة عنوانها على مظهر إيقوني يحيل إحالة صورية/كتابية على الذاكرة . يتمظهر ((الجدار)) بوصفه شاهداً عمودياً وفاصلاً وحاجباً ذا دلالة رمزية تاريخية في فصل مكان عن مكان ومن عن زمن وحدث عن حدث:

آه.. ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق.
ربما ننفق كل العمر.. كي ننقب ثغره
ليمرّ النور للأجيال مرّة

* * * *

ربما لو لم يكن هذا الجدار..
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق (17)

إن بنية الفصل والعزل والحجب والإغلاق التي يتبدى تشكيلها الأيقوني في صورة ((الجدار)) الشعرية، تكرّس علاقتها الذاكراتية من خلال علاقة الجدل الصراعية بين المصدّ الجداري والشروق، إذ إن ((وجه الشروق)) القادم من أعماق الظلمة/قبو الذاكرة لا يتحقق له المرور المنتج القادر على استحضار طاقته

الإبداعية بسهولة ((وربما ننفق كل العمر.. كي ننقب ثغره))، حتى يكون بوسع الوجه المتألق المنتشر بإشراقه فاعلاً في المستقبل ((ليمر النور للأجيال مرّة)).

ولعلّ مثل هذه العلاقة التضادية . الصراعية تكشف عن أهمية الصراع في تلمس القيمة الإنسانية والحضارية لأدواتهما، فالحكمة التي حققت القفلة الشعرية بعد الفاصل الإيقاعي النقطي ((* * * *)) لخّصت مضمون الـ ((ديباجة)) وفصّلت شعارها المعقلن والمفلسف ((ربما لو لم يكن هذا الجدار../ما عرفنا قيمة الضوء الطليق))، فالعلاقة الضدية الزمن . ذاكراتية بين ((الجدار/الضوء الطليق)) وما تكتنزه من جدل حيوي منتج، هي التي تستشرف صورة حيوات الذاكرة في اندفاعها الناشط والدؤوب نحو التقدم عبر جدار الظلمة إلى منطقة النور.

ذاكرة الموت: صوت الرثاء وصدى التشكيل

تتحفز ذاكرة الموت في شعر أمل دنقل تحفزاً استثنائياً مثيراً لما لها من حضور بالغ الطغيان والهيمنة على فعالياته الشعرية، وينطلق صوت هذه الذاكرة عنيفاً مدمراً من الميراث الحاشد للثقافة والرؤية الرثائيتين، ليتجلى مظهراً إجمالياً عميق الشعرية في صدى التشكيل.

وإذا أردنا أن نستقصي الظاهرة استقصاءً إحصائياً فسيكلفنا ذلك نسبة عالية من شعره، لكننا سنتدخل في القصائد المحورية في هذا المجال.

تختزن قصيدة ((بكائية ليلية)) (18) في جوف دوالها حسّاً فجائعياً متفجراً من منطقة الظلمة المعادلة في المنظور التشكيل . زمني لحيّز الذاكرة، وما يلبث هذا الحس أن يتعيّن ويتكثّف ويتسمّى في الهبوط البصري والمفاجئ من عتبة العنوان إلى عتبة الإهداء:

إلى "مازن جودت أبو غزالة"

.عرفته في سنوات التساؤل.

.رحل مع "العاصفة".

منظومة الدوال التي حملت لافتة الاسم اكتظت اكتظاظاً مركزاً بإشارات الذاكرة وإحالاتها((عرفته/سنوات/التساؤل/رحل/ العاصفة))، على النحو الذي تهيأ فيه المناخ الشعري لحلول طرفي عتبة العنوان ((بكائية ليلية)) في الجسد النصي للقصيدة وتلوين مفاصله كلها بألوانه.

في عتبة الاستهلال يهيمن حلم يقظة ينهض بمهمة توجيه الذاكرة وتحفيز أدواتها نحو تشكيل معين للحكاية، إذ تحمل خبراً استشرافياً مشحوناً بطاقة الزمن يحرّض الذاكرة على استقباله بوصفه حقيقة قادمة يتوجب على مدينة الذاكرة أن تهيئ لها منزلاً خاصاً يليق بها:

للوهلة الأولى قرأت في عينيه يومه الذي يموت فيه. رأيته في صحراء "النقب" مقتولاً..

منكفئاً.. يغرز فيها شفتيه، وهي لا تردّ قبلة.. لفيه

الفعل النبوئي ذو التشكيل البصري الخطي

الصريح ((قرأت)) . وقد اتجه سهمه إلى ((في عينيه)) . يبلغ منطقة النبوءة الزمنية ذات الإعلان الفاجع ((يومه الذي يموت فيه))، ويتلاحم مع الفعل البصري المنفتح على وصف وعرض تفاصيل الخبر وإجراءاته السردية ((رأيته/في صحراء "النقب"/مقتولاً../منكفئاً)).

بمعنى أن هذه الصورة الاستهلالية للخبر/الحكاية باستخدامها للإشارة الزمنية اللافتة ((للوهلة الأولى)) تحيل أنشطة السرد وفعالياته على الذاكرة، إذ هي تنطلق من مرجع حكائي منجز ومعزز بعتبتي العنوان والإهداء السابقتين، على النحو الذي تنفتح فيه على سرد الذاكرة انفتاحاً حرّاً ومريحاً قدر تعلّق الأمر بتقانات السرد وآليّاته المسترجعة والعارضة.

تبدأ كاميرا الاسترجاع الذاكراتية باستظهار نمطين من التشكيل الصوري، الأول خارج . مكاني:

تتوه في القاهرة العجوز، ننسى الزمنا نفلت من ضجيج سياراتها، وأغنيات المتسولين تظللنا محطة المترو مع المساء.. متعبين.

والثاني داخل . مكاني:

وكان يبكي وطناً..
وكنت أبكي وطناً
نبكي إلى أن تنضب الأشعار
نسألها: أين خطوط النار؟
وهل ترى الرصاصة الأولى هناك..
أم هنا؟

وفي الوقت الذي يتعمد فيه النمط الصوري الأول إحلال خارطة الهوامش على مسرح الصورة ((نتوه/ننسى/نفلت . القاهرة العجوز/ضجيج سياراتها/أغنيات المتسولين/محطة المترو/متعبين)) لتجسيد الأرضية المكانية والإنسانية للحكاية، فإن النمط الصوري الثاني يذهب إلى التوغل العميق في باطن الخارطة وصولاً إلى قاع الحسّ الجوهري للخبر المؤلف لمقولة القصيدة ((يبكي وطناً/أبكي وطناً/ الأشعار/خطوط النار/الرصاصة الأولى))، وما ينشره من قيم وأحاسيس ورؤى على جسد القصيدة.

لكن الذاكرة في أنموذجها الذاتي المرتبط بالراوي الشعري المتكلم تنبثق انبثاقاً زمنياً راهناً، عبر جسر الاكتشاف الذاتي الزمني لكينونة الأنا، وهي تواصل سردها للحكاية التي تكابد فيها الذات الراوية ضراوة الاستذكار واستحضار الأشكال والصور والرؤى:

والآن.. ها أنا
أظل طول الليل لا يذوق جفني وسنا
أنظر في ساعتي الملقاة في جواري
حتى تجيء.
عابراً من نقطة التفتيش
والحصار
تتسع الدائرة الحمراء في قميصك الأبيض،
تبكي شجناً
من بعد أن تكسّرت في "النقب" رايتك

تسألني: "أين رصاصتك؟"

"أين رصاصتك"

ثم تغيب: طائراً.. جريحاً

تضرب أفقك الفسيحا

تسقط في ظلال الضفة الأخرى،

وترجو كفنا

إذ تتسيد الرؤيا مساحة الرؤية الشعرية مستقطبة عناصر السرد الرئيسية لاستظهار النداء الشعري الخفي متردداً بين الصوت والصدى.

إن التشكيل اللغوي . بمنظوماته الفعلية والاسمية والمكانية والزمنية . المؤلف لهذا القول الحكائي يتحرك على إشكالية العلاقة وجدل التواصل بين حساسية الأنا الشاعرة وشخصية المهدى إليه ((مازن جودت أبو غزالة))، تبادلاً وتداخلاً وتماهياً.

بحيث إن قوة الاسترجاع وصفاء مصوراته ورؤاه تشحن آلة الحكي بطاقة هائلة تقارب بين عمل الذاكرة وعمل المخيلة، التي سبق أن أرجعهما أرسطو إلى جزء واحد من النفس، ورأى أن الأشياء التي هي موضوعات جوهرية للذاكرة هي نفسها موضوعات للمخيلة (19).

وهذا التزاوج والتضافر والتماهي بين شخصيتي النص وآلتي العقل الشعري الفاعلتين ((الذاكرة والمخيلة))، يثير غموضاً شعرياً لافتاً في حركة الإقفال الشعري في القصيدة:

وحين يأتي الصبح . في المذياع . بالبشائر

أزيح عن نافذتي الستائر،

أسقط في عاري بلا حراك

أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى؟

أم أنها هناك؟

تتقمص فيه الأنا الشاعرة حدث الشخصية عبر اتحاد الفضاء وهبوط النداء إلى المكان الجسدي الملتبس ((هنا/هناك)) داخل صوت الاستفهام وصداه.

تتحول الذاكرة في قصيدة ((الموت في لوحات)) إلى مهيمنة زمنية تنشر ظلها العميق على المكان والحدث، في مقاربة سردية يصف فيها الراوي المتكلم اللوحة الأولى منطلقاً من بؤرة المروي ((الموت))، وقد فاضت دلالتها وتجلياتها ورؤاها على شكل لقطات باثّة تصوّر حجم الحضور الذاكراتي في ثبات الراهن وفراغ الآتي:

مصفوفة حقائبي على رفوف الذاكرة.

والسفر الطويل..

يبدأ دون أن تسير القاطرة!

رسائلي للشمس..

تعود دون أن تمس!

رسائلي للأرض..

تردّ دون أن تفضّ!

يميل ظلي في الغروب

دون أن أميل!

وها أنا في مقعدي القانط.

وريقة..

وريقة..

يسقط عمري من نتيجة الحائط

يطفو على بحيرة الذكرى

فتلتوي دوائراً

وتختفي دوائرا! (20)

تمثل اللقطتان الاستهلاليتان إعلانين يشيران إشارة ارتدادية لمصير الحدث السردي في الدائرة السردية السير ذاتية، التي يجتهد الراوي في تثبيتها في قلب المشهد، إذ تبدأ الإشارة الاستهلالية الأولى ((مصفوفة حقائبي على رفوف الذاكرة)) باعتماد فكرة المكوث في الماضي وإلغاء الحاضر، وعمّق الإشارة الاستهلالية الثانية الفكرة ذاتها في اعتماد السفر الداخلي ((السفر الطويل....)) وسيلة القصيدة للحركة والاستمرار.

تهبط مكونات اللوحة ومفرداتها إلى موقع الذات الراوية المقيّد بالنظر إلى الخلف والسفر في الماضي نحو الذاكرة ((وها أنا في مقعدي القانط))، لتصور بلسان الراوي السير ذاتي مشهد الانتماء الكلي والحاسم إلى فضاء الذاكرة، حيث تلخص أزمانه فيها من خلال صورة الانهيار والسقوط والالتواء والاختفاء، على النحو الذي يتقلّص فيه النداء ويغوص الصدى غائراً في جوف الصوت ملتحماً به في صيحة رثاء مخنوقة، تعصرها التواءات الدوائر الزمنية الملتفة على نفسها وتدمرها صلابة المكان.

يمركز الشاعر فعاليات الذاكرة ويسجنها في إطار ((صورة)) يمسرحها السرد الذاكراتي الأنوي في ((الورقة الأخيرة)) من ((أوراق الغرفة 8)) الموسومة بـ ((الجنوبي)) (21).

إذ تصبح الذاكرة منزل الشاعر، والذكرى أداته الوحيدة في مقارعة سرير الموت في غرفة العذاب رقم ((8)).

ينفتح الوجه الاستهلالي للصورة عن سؤال وجودي يمتحن الذاكرة ويختبر قواها في الاستعادة والاستحضار:

هل أنا كنت طفلاً..

أم أن الذي كان طفلاً

سواي؟

وبقدر ما يبدو السؤال استفزازياً لإشكالية الزمن فإنه يكشف عن عنف الأزمة بين وضع الرائي وحقيقة الصورة.

تقدم الصورة المشهد الأولي العام المكوّن لمفرداتها من خلال لقطة مجردة تتفتّق عن إشارات رياضية، لها دلالات عميقة في قراءة مصير الذات الشاعرة بوصفها راوياً وشخصية رئيسة في الأحداث.

هذه الصورة العائلية..

كان أبي جالساً،

وأنا واقف..

تتدلى يداي!

فإذا كانت ((الصورة العائلية)) تملأ مربع اللوحة وتشغل مساحة بصر الرائي، فإن أفقية

((كان أبي جالساً))، وعمودية ((وأنا واقف)) الصاعدة، وعمودية ((تتدلى يداي)) الهابطة، تؤدي فعلاً هندسياً مقنناً في رياضيته، ويعكس على نحو ما صوت الجسد الذي كان . فيما مضى . عمودياً في صعوده وهبوطه، ويستلقي الآن على أحد أسرة الغرفة رقم (8) أفقياً عاجزاً تفصله عن الذكرى المصورة رؤيا عنيفة.

يغوص الرائي . الشاهد في أعماق الصورة ابتداء من الأعلى حتى ينهمر فعل التذكر الاستفهامي على الجسد العمودي ((الواقف)) للنص:

رفسة من فرس
تركت في جبيني شجّاً،
وعلّمت القلب أن يحترس.
أتذكر.. سال دمي
أتذكر.. مات أبي نزفاً.
أتذكر هذا الطريق إلى قبره..
أتذكر.. أختي الصغيرة ذات الربيعين.
لا أتذكر حتى الطريق
إلى قبرها المنطمس

تبدأ حركة الالتقاط البصري في فضاء الذاكرة المصورة من ((جبيني)) حيث تركت ((رفسة من فرس)) فيه ((شجاً))، لتنتج أول علامة دالة تعلّم ((القلب أن يحترس))، فتهبط الحركة من ((الجبين)) الصريح في شكله المصور إلى ((القلب)) في مضمونه العاطفي الوجداني.

فالحركة العمودية الهابطة من عمودية الجسد ((سال دمي نزفاً)) تنتهي إلى حركة أفقية مكانية معينة ((هذا الطريق إلى قبره)) وضائعة ((لا أتذكر الطريق إلى قبرها المنطمس))، إذ يحيط بهذا النداء الرياضي العميق والمثير في تكراره ((أتذكر/ أتذكر/ أتذكر/ أتذكر)) بمشهد الذكرى في عموديتها ((أما واقف/تتدلى يدي))، وحال الراهن الجسدي في أفقيته المسجاة على سرير الموت في الغرفة رقم ((8)).

ثم ما يلبث سؤال الاستهلال الاستنكاري أن يعاود الظهور في الحوار الصوري في توكيد جديد لاختبار صلاحية الذاكرة، وفحص صفاء ندائها وهو يتردد بين الصوت والصدى:

أوَ كان الصبي صغيراً أنا؟
أم ترى كان غيري؟
أحدّق..
لكن تلك الملامح ذات العذوبة.
لا تنتمي الآن لي.
والعيون تترقرق بالطيبة
الآن لا تنتمي لي.
صرت عني غريباً

لينتهي إلى إجابة ملتبسة يفرضها الوجود الحالي الملتبس الذي لا يسمح إلا باستظهار ملوّث لكنز الذاكرة ((لا تنتمي الآن لي/ صرت غريباً عني))، ولا شك في أن عدم الانتماء والغربة من شأنهما تعزيز فعل العزل والحجب والإقصاء، الذي يعانيه الجسد الراوي المأزوم في معركة

وجوده الفعلي الحيوي في أصغر حيز ممكن ومتاح هو ((السرير))، بعيداً عن كل فضاء العالم المحيط به، الحاضن له والمنفصل عنه في آن واحد.

تتضاءل الصورة بوصفها مشاهد عينية مجسّدة إلى حروف خطية غامضة تحجز الصوت ولا تبقي من ظلال النداء سوى الصدى:

ولم يتبق من السنوات الغريبة

إلا صدى اسمي..

وأسماء من أتذكرهم . فجأة .

بين أعمدة النعي،

أولئك الغامضون: رفاق صباي.

يقبلون من الصمت وجهاً فوجهاً..

فيجتمع الشمل كل صباح،

لكي نأتنس.

فالمنظومات الخطية المجردة المتلبثة في الحدود القصية للذاكرة ((صدى اسمي/أسماء من أتذكرهم . فجأة . /بين أعمدة النعي)) تقارب بين جسده الأفقي على سرير المرض، وامتداد حروف الأسماء على سرير الورقة التي هي في الواقع تمثيل لامتداد أجسادهم على أسرة أرضية في التراب ((القبور)).

وربما كانت مفردة ((أعمدة/النعي)) في دلالتها الخطية العمودية العزاء الوحيد المتبقي لرحيل نهائي ودائم نحو الأقاصي البعيدة للذاكرة.

ويتواصل العزاء في منزل الذاكرة المجترحة . ذاكرة الصمت ((يقبلون من الصمت....)) لإنعاش صورة الغياب في نداء الذاكرة ((لكي نأتنس))، استجابة لحالة تذكر عنيف تتجاوز الذاكرة المصورة، وتميت في فعل التذكر رغبة المشاهد ومتعة الاستعادة.

هوامش

(1) الذاكرة، عرض وتقديم د. مصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال، بيروت: 5.

(2) الإدراك الحسي عند ابن سينا، د. محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 1995: 183.

(3) اللغة المنسية، أريك فروم، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافة العربي، بيروت . الدار البيضاء، 1992: 87.

(4) المرأة واللغة، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، 1996: 209.

(5) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة أسعد مرزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1972: 28.

(6) دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، قادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001: 373.

(7) الذاكرة، عرض وتقديم د. مصطفى غالب: 21ز

(8) الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986: 55.

(9) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، دار العودة ومكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1985، من المقدمات التي كتبها

د. عبد العزيز المقالح بعنوان ((أمل دنقل.. أحاديث وذكريات)): 6.

(10)، (11) م. ن: 6 . 7، 17.

(12) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل: 45.

(13) محاولة لتقدير المسافة بين النص والشخص، قاسم حداد، مجلة (حصاد)، البحرين، 2001: 221.

(14)، (15)، (16)، (17)، (18) الأعمال الشعرية الكاملة: 61 . 62، 68 . 69، 92 ، 93، 107، 108، 109

(19) الخيال مفهوماته ووظائفه، د.عاطف جوده نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984: 43ز

(20)، (21) الأعمال الشعرية الكاملة: 149، 360.

89

التماثل..
بين المؤلف وشخصياته الروائية

عبد الرحمن عمار

ما هي علاقة المؤلف بشخصياته الروائية..؟ هذا السؤال المطروح بعموميته يحتاج إلى تفصيل، لذلك، وللإجابة على مثل هذا السؤال، لابد من تمحيص ما تحتوي عليه الرواية أولاً من حيث الأحداث والوقائع والشخصيات ونوعياتها، وكذلك وقوع أحداث الرواية في مكان أو أمكنة جغرافية معروفة أو مفترضة وزمان أو أزمنة محددة تقع فيها تلك الأحداث والوقائع عموماً، والتي ترتكز عليها البنيةُ الروائية.

فإذا كانت أحداث ووقائع الرواية أو لنقل العمل الأدبي، يقع في الزمن الحاضر الذي يعيش فيه المؤلف، وتجري كذلك في الأمكنة التي ولد أو نشأ فيها أو سكن هنا أو هناك في وطنه أو في أوطان أخرى، وقتاً من الزمن، يطول أو يقصر، وتحرك في جغرافية تلك الأمكنة حركة واقعية أو روائية، ووصف مواقعها، وسرد حياة هذه الشخصية أو تلك، بحيث يتولّد الاعتقاد عند القارئ، بأن حياة المؤلف حياةَ واحدةٍ من شخصيات الرواية قريبتان من بعضهما بعضاً، سواء أكان القرب المقصود ينتمي إلى عمق الحياة

الاجتماعية أو إلى عمق التوافق الفكري، فإننا في هذه الحالة أمام تماثل ما، بين الكاتب وإحدى شخصياته، أو بعض شخصياته، وهنا لابد لنا من التأكيد على أن هذا التوافق يمكن أن يتحقق بين المؤلف والشخصية الروائية، حتى لو كانت هذه الشخصية، هي شخصية تاريخية تعيش في الزمن الماضي، بينما يعيش المؤلف في الزمن الحاضر. وسوف يأتي تفاصيل ذلك.

وعلينا، على كل حال، أن نفرق بين ثلاثة أنواع من التماثل، قد يتباعد الواحد منها عن الآخر أو يتقارب، وفقاً لكيفية تماثل الحياتين، حياة المؤلف وحياة الشخصية الروائية.

1 ـ **التماثل المطابق:** ويعني أن تكون حياة المؤلف وحياة الشخصية المقصودة متطابقتين تماماً، أي أن الكاتب يقوم بسرد وقائع حياته سرداً حكائياً، أو شبيهاً بالسرد الحكائي، ومن خلال ذلك السرد نتعرّف على الكثير من الجوانب التي تشتمل عليها حياة المؤلف، الأسرية والاجتماعية والثقافية والأدبية، سواء جاء السرد صريحاً ومباشراً، أي بصيغة المتكلم، أو غير صريح، أي بصيغة الغائب أو حتى المخاطب، وسواء تطابق الإسمان أو لم يتطابقا. فطه حسين استخدم ضمير الغائب في سرد سيرة حياته في كتابه "الأيام" منذ طفولته وحتى مرحلة متقدمة من حياته. وغادة السمان تطلق على هذا النوع من العمل الأدبي "المذكرات" ففي كتابها "الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشق" تتحدث بضمير المتكلم، حين تقول بوضوح: ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم، وأتحدث عن نفسي.."(1). وهنا تجدر الإشارة إلى أن المذكرات والسيرة الذاتية متشابهتان من حيث البناء العام، أما الاختلاف البسيط بينهما فينحصر في كون السيرة الذاتية، يمكن أن تُكتب بصيغة المتكلم والغائب والمخاطب، كما أشرنا، أما المذكرات فلا تُكتب إلا في صيغة المتكلم (الآنا) وحدها.

2 ـ **التماثل المشابه،** وهو أن تكون حياة الشخصية قريبة جداً من حياة الكاتب، بحيث يعتقد القارئ أن الكاتب ربما يقوم بسرد سيرة حياته، مع ما يضيفه من عنصر الخيال الضروري لتكوين أو استكمال النسيج الفني للرواية بكافة العناصر المطلوبة. وقد أشارت إلى هذا اللون الدكتورة الباحثة ماجدة حمود في دراستها القيّمة "الرواية النسوية السورية وخصوصية الخطاب" المنشورة في مجلة الموقف الأدبي، حيث قالت: إن المتأمل للرواية السورية، منذ الخمسينيات إلى التسعينيات، يلاحظ أن أكثر التقنيات الروائية المستخدمة فيها، هي تقنية اليوميات والرسائل... يتجلى فيها صوت البطلة ممتزجاً

بصوت المؤلفة عبر ضمير الغائب (هي)". وتضرب الباحثة عدّة أمثلة منها رواية الحب المحرم لوداد سكاكيني الصادرة عام 1953، ورواية "دمشق يا بسمة الحزن" لألفة الإدلبي الصادرة عام 1980. ومن تأمُّلِها ملامحَ البطلة الأساسية في رواية "أيام معه" للروائية السورية كوليت خوري الصادرة عام 1959، لاحظت أن بطلة الرواية تحمل الملامح والصفات والمؤهلات الثقافية ذاتها التي تحملها المؤلفة. وكذلك الحال مع بطلة رواية "الوطن في العينين" لحميدة نعنع، التي تشارك (شخصية روايتها) الانتماءَ الحزبي والعمل والحياة والمنفى بعيداً عن الوطن(2). إلا أن الدراسة التي وقعت بين يدي، فوجدتها قد توسعت في هذا الباب، وإن كانت اقتصرت على قطر عربي واحد، هي "سير ذاتية الرواية العربية السعودية" لصالح بن معيض الغامدي، ففيها يتناول الكاتب بالعرض والتحليل المنهجَ الذي اتبعه العديد من النقاد السعوديين، وأطلق عليه منهج السيرذاتي في دراسة الرواية السعودية.

ويشير الكاتب إلى أن الدكتور منصور الحازمي في مقدمته التي كتبها للجزء الخاص بالرواية من موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، أن رواية (فكرة) لأحمد السباعي تتقمّص شخصية المؤلف وأنها "أشبه بالترجمة الذاتية" هذا على الرغم من كونها أنثى، ولم يوضح الدارس هذه العبارة، ويبدو أن (فكرة) هي عنوان الرواية واسم الشخصية الأولى فيها، وهذا تأكيد على أن التماثل الفكري الذي سأتحدث عنه فيما بعد، يمكن أن يحدث بين كاتب الرواية وبين بطلة الرواية أو العكس.

كما ينقل الدارس عن الحازمي أن رواية (ثمن الحرية) لحامد دمنهوري "صورة طبق الأصل لشخصيته" و"إنها أقرب إلى السيرة الذاتية" كما ينقل عنه قوله إن روايات إبراهيم الناصر، وخاصة (ثقب في جدار الليل) و(سفينة الموتى) هي ذات طابع سيرذاتي، ويظن الحازمي أن شخصية فؤاد في (شقة الحرية) لغازي القصيبي هو المؤلف نفسه، لأنه يعتقد أن هناك الكثير من الدلائل التي تشير إلى التطابق الفعلي بين فؤاد؛ الشخصية وغازي؛ المؤلف. ثم يستعرض الدارس الغامدي عدداً من أسماء النقاد الذين كتبوا في هذا المجال وحللوا الكثير من الروايات وعملوا على ترسيخ هذا المنحى السيرذاتي في نقد الرواية السعودية، حتى أصبحت السيرة عند بعضهم قدرَ كثيرٍ من الروايات السعودية.

وفيما بعد يذكر الدارس أن موقف كتاب الرواية أنفسهم من النقد السيرذاتي الذي يمارس على رواياتهم، هو أنهم يرفضون الإقرار بأن يكونوا أبطال رواياتهم، ويحتجون

على العلاقة التي يجدها أو يوجدها النقاد والقراء بينهم وبين أبطال رواياتهم. وينقل عن الروائي عبده خال قوله: ينبغي أن تكون مقولة "الرواية السعودية عبارة عن سيرة ذاتية" مقولة غير صحيحة. ثم يذكر الدارس أن الروائي تركي الحمد ينفي أن يكون هشام العابر بطل روايته (الأطياف) هو الكاتب نفسه أو أن تكون الرواية تدويناً لسيرة ذاتية، ويرى أنه ينبغي أن نفرق بين استعانة المبدع ببعض تجاربه في إبداعاته الروائية وبين كتابته سيرة الذاتية، والكتّاب في أنحاء العالم يستعينون بذواتهم وتاريخهم في كتابة أعمالهم الروائية، لكن ذلك لا يعني أن البطل هو ذات المؤلف.

إلا أن الدارس "الغامدي" لم يذكر السبب أو الأسباب الجوهرية وغير الجوهرية التي دعت الروائيين إلى رفض هذه المقولة النقدية الداعية للمطابقة الكلية أو الجزئية بين شخصية المؤلف وبطل روايته. أما بعض أسباب هذا الرفض، في زعمي، فربما يعود إلى أن الروائيين قد يعتقدون أن رواياتهم يمكن أن تصبح ذات صفة فنية متدنية، فيما إذا أقروا أنها تحمل سيرتهم أو جزءاً من سيرتهم الذاتية، نظراً لأن الروائي في مثل هذه الحالة، يمكن أن يُتّهم بالفقر التخييلي . إن صحّ التعبير . فيلجأ في هذه الحالة إلى سيرة حياته للاتكاء عليها في سرد الأحداث الروائية. وربما يكون سبب الرفض، هو أن الشخصية الروائية تحمل من الخصوصية الحياتية ما تحمل، بحيث تندرج تحت مقولة ما أطلق عليه مصطلح "المسكوت عنه"، وهذا "المسكوت عنه" لا يستطيع أن يصرح به جهرة وعلانية، ولاسيما فيما يتعلق بالخصوصيات السلبية التي لا تشرف اجتماعياً، إلا المبدعين المجانين أمثال الروائي المغربي محمد شكري في روايته الخبز الحافي.

لكن الدارس يشير إلى بعض المؤشرات والدلائل التي جعلت كثيراً من نقاد الرواية السعودية وقرائها ينهجون منهج السير ذاتية، ومنها ضمير المتكلم الذي يوحي بالتطابق بين المؤلف وبطل الرواية، ويذكر الدارس أن عدداً من الروايات السعودية قد تمّ سردها بضمير الأنا، فهذه، كما يقول، تقنية سردية يوظفها كتّاب الرواية لإكساب نصوصهم مصداقية وواقعية من خلال الإيهام بأن النص يروي سيرة الراوي . البطل. لكن بعض النقاد لا يدركون أو يتجاهلون الفرق بين أن تكون الرواية المروية بضمير المتكلم سيرة للبطل وبين أن تكون سيرة للمؤلف. ويذكر الدارس المكانَ والزمان باعتبارهما جزءاً من المؤشرات السابقة، إذ يُعدّ الحضور القوي للمكان والاحتفاء الشديد به وكذلك التحديد الزماني سبباً من الأسباب التي جعلت بعض

النقاد يربط بين بطل الرواية وكاتبها، ويقرأها قراءة سيرذاتية إلى حد كبير. كما أن البحث في التاريخ الشخصي للكاتب والتحرّي عنه وربطه بأحداث روايته من أهم الأساليب التي اتكأ عليها النقاد للتدليل على العلاقة التي تربط شخصية الكاتب بشخصية بطل روايته.

إنما في النهاية يقف الدارس موقف المعارض من هذا المنهج الذي ألقى الضوء عليه، لأن الخلط في رأيه بين جنس السيرة الذاتية والرواية ربما من أهم الأسباب التي أدت إلى استشراء المنهج السير ذاتي في نقد الرواية السعودية، وهو خلط لا يمكن قبوله وتسويغه، وإن كنا نتفهم حدوثه نظراً لتداخل هذين الجنسين السرديين أحياناً، وهو يرى أن الفرق بين الرواية والسيرة الذاتية يكمن في أن الرواية نص سردي تخيلي، أما السيرة الذاتية فهي في أبسط تعريفاتها نص سردي توثيقي حقيقي. وأخيراً يشكك الدارس في مشروعية هذا المنهج ويقلل من أهميته في الارتقاء بالنص الروائي وبإبداع كاتبه وبتذوق متلقيه(3).

ونحن مع الدارس الغامدي إلى ما ذهب إليه، ولكن فيما إذا اقتصر الناقد على هذا المنهج الذي سماه "المنهج السيرذاتي" دون غيره من بقية المناهج، ولكننا لسنا معه فيما إذا اعتمد الناقد هذا المنهج إلى جانب بعض المناهج النقدية الأخرى التي تساهم في دراسة الرواية دراسة نقدية جادة وموضوعية، فالالتفات إلى حياة المؤلف وربطها الربط الصحيح مع بطل الرواية أو إحدى شخصياتها، بحيث يخدم العملية النقدية، دون تركيز متكلَّف ومصطنع، هو التفات ضروري، بل هو من واجبات العملية النقدية.

ما يقرّ به المبدعون

ما تقدّم يجعلنا نفترض أن هنالك شريحة واسعة من الروائيين تعتمد هذا النمط الروائي، فهناك كمّ كبير من الروايات نلمس فيها أن هذه الشخصية أو تلك، تحمل جانباً أو جوانب متعددة من شخصية المؤلف نفسه، بل تجعلنا نتأكد من ذلك، لاسيما إذا كان الروائي قد أعلن بنفسه عن ذلك، فالروائي عند عبد الرحمن منيف "يضع جزءاً من نفسه في أي عمل يكتبه... هناك نسبة معينة من الروائي في كل رواية يكتبها، وهذه النسبة تتفاوت بين روائي وآخر... و يتوزع على شخصيات متعددة، ولكنه من خلال جملة أو فكرة أو رغبة معينة، يحمّل الشخصية ما هو مقتنع به"(4).

وهذا ما نراه واضحاً في الدراسة المطوّلة التي كتبها د. عزت قرني حول كتاب جمال الغيطاني "نجيب محفوظ يتذكر" إذ يقول في إشارة منه إلى نجيب محفوظ: يتوحّد (نجيب محفوظ) إلى حدٍ كبير مع هذه

الشخصية"...(5) شخصية كمال عبد الجواد. ومما ذكره أيضاً عن هذه الشخصية قولُ نجيب محفوظ نفسه عن ثلاثيته المشهورة في أكثر من موضع "إن أزمة كمال هي أزمتي، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي"(6). وفي الصفحة نفسها يقول محفوظ: في الثلاثية، كما قلت، جزء كبير من نفسي يتمثل في شخصية كمال عبد الجواد... إنه جزء مني".

وهذا يعني تأكيداً واضحاً على ما نرمي إليه من التماثل المشابه بين المبدع وإحدى شخصيات روايته... والذي نحاول دراسته وتوضيحه وإثباته. وإذا ما ضربنا مثالاً آخر على ذلك برواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للكاتب السوداني الطيب صالح، فإننا نجد الطيب صالح؛ مؤلف الرواية ومصطفى سعيد؛ بطلها، كلاهما كانت ولادتهما ونشأتهما في السودان، وفي منطقة جغرافية واحدة، وكلاهما سافر إلى بريطانيا للتحصيل العلمي، وكلاهما عاد إلى السودان وعاش فيه، أي أن وقائع الحياتين متشابهة، بشكل أو بآخر.

البحث عن التوافق بين المبدع والشخصية الروائية

من هنا كان التساؤل مشروعاً: هل الطيب صالح هو مصطفى سعيد نفسه..!؟ أو بتساؤل أدق: هل مصطفى سعيد هو نسخة مشابهة للطيب صالح..!؟. هذا النوع من التساؤل تناوله الكثيرون واعتقدَه الكثيرون، وربما يظل البعض منا يعتقد ذلك، حتى ولو قام الطيب بنفي ذلك مراراً وتكراراً، وهذا ما فعله في لقاء صحفي رداً على مثل هذا التساؤل الملحّ، فالشخصية الروائية عنده، سواء أكانت مصطفى سعيد أو غيره هي عموماً "محصلة لتفاعلات الكاتب الذاتية في جدله مع المحيط التاريخي والاجتماعي الذي يتحرّك ويكتب فيه. وتجارب الكاتب وذكرياته وعلاقاته الاجتماعية وميوله الفكرية والفنية تشكل المادة الخام التي يستمد منها الكاتب رؤاه وعوالمه القصصية والروائية"(7).

إن معرفتنا ببعض جوانب الحياة الشخصية للطيب صالح، وما تقدمه روايته من سرد لحياة شخصيتها الأساسية "مصطفى سعيد" يدخل فيما أطلقتُ عليه التماثل المشابه، ولكن ما قاله الطيب صالح في ردّه المذكور، قد يُدخِل نفسه بالتقابل مع مصطفى سعيد في باب التماثل الفكري، وهو النوع الثالث من أنواع التماثل الحتمي بين الكاتب وبين الشخصية الروائية. وسوف نأتي على الحديث عن هذا التماثل الثالث بعد قليل.

وفي روايات حنا مينة المتعددة لا نعدم أن نجد تماثلاً ما، بينه وبين هذه الشخصية

الروائية أو تلك، قد يصل أحياناً إلى حد التطابق، فـ"كرم" الذي هو واحد من شخصيات رواية "الربيع والخريف" عاش في المنفى وعمل مدرساً في جامعة بودابست وفي إذاعتها... إضافة إلى أنه قد حوّل شقته إلى متحف ضمّ مجموعة كبيرة من المقتنيات الأثرية والتحف واللوحات التي جلبها معه من الصين، والتي وفّر ثمنها من دخله هناك"(8). إن حياة كرم هذه، جعلت الناقد مراد كاسوحة يقارن بينه وبين شخصية المؤلف حنا مينة، حين لاحظ التطابق التام بين شخصية المؤلف والشخصية الروائية في جانب واحد من حياتيهما، فكلاهما عاش غربته في بودابست. ففي كتابه "هواجس في التجربة الروائية" . الفصل الثاني عشر، يسرد لنا حنا مينة كيف عمل عام 1967 في الإذاعة ببودابست، وقبلها في جامعة بكين، و(كذلك) عن صيف عام 1967 اللاهب وحرب حزيران وذيولها، وكيف عمل مع الطلاب العرب في ترميم القصر الإمبراطوري في العاصمة المجرية كجزء من التبرعات لمشردي الحرب"(9).

وما تقدّم يجعلنا نؤكد أن التماثل بين المؤلف والشخصية الروائية، هو تماثل حاصل، يتجسّد على المستوى الشخصي الاجتماعي في كثير من الأحيان، وعلى المستوى الفكري في كافة الأحيان، ولا يمكن التغاضي عنه أو نفيه وعدم الاعتراف به "فعلى اعتبار أن أية رواية هي صبوة الكاتب في بحثه عن الحقيقة ونشدانه للقيم والمثل العليا، فلا نستطيع أن نوافق على ما يسميه بعض الروائيين "بحياديتهم" تجاه شخوص رواياتهم، لأن الكاتب يتوزع على بعض شخوصه بنسب متفاوتة، وبالتالي فلا مجال لنكران الرابطة الوثيقة بين أي كاتب وبين أبطال روايته"(10).

3 ـ **التماثل الفكري،** وهو التماثل الذي لا تتوافق فيه سيرة حياة الكاتب مع سيرة حياة الشخصية الروائية، ولا يتوافقان جنسياً، بمعنى يمكن أن يكون الكاتب مذكراً والشخصية أنثى، والعكس كذلك، أو يمكن أن يكون الكاتب شاباً والشخصية كهلاً أو طفلاً، ويمكن أيضاً أن لا يتوافق زمن الكاتب مع زمن الشخصية الروائية، إذ يعيش الكاتب في الزمن الحاضر حصراً، بينما الشخصية الروائية يمكن أن تعيش في الزمن الماضي، وهذا النوع يطلق عليه الرواية التاريخية، سواء أكان التاريخ قريباً أم بعيداً.

والسؤال الذي يطرح نفسه: ما دام عدم التوافق قائماً في كل ما تمّ ذكره، فما معنى التماثل الفكري بين الكاتب وبين كافة شخصيات الرواية، أو لنكن أكثر دقة وواقعية، ما معنى التماثل الفكري بينه وبين معظم الشخصيات، وما هو المقصود

منه...؟.

إن الجواب على ذلك، يتلخص بعلاقة الروائي بكافة أو معظم شخصياته التي يبتدعها في الرواية، ولاسيما الشخصية الرئيسة، فيما إذا كانت تعيش في الزمن الحاضر، أو يعيد تشكيلها بعد أن عاشت في الزمن الماضي، وأصبحت في ذمة التاريخ. هذه العلاقة هي من العلائق المتجانسة والمتلاحمة، بحيث لا يمكن أحياناً فصل الطرفين عن بعضهما بعضاً، فكراً وموقفاً وانتماءً، فالمكوّن والكائن، أي الكاتب والشخصية يصبحان في حالة فكرية واحدة، تتجسّد في سكب الخلاصة الفكرية الكامنة في وجدان الكاتب وانتماءاته ومواقفه وطموحاته عبر سطور الرواية، بهدف خلخلة الواقع وإعادة صياغته من جديد، بحيث تصبح هذه الخلاصة هي المؤشر والدافع والمحرض للشخصية الروائية في أن تلعب دور المؤلف الذي يرسمه لنفسه في عمق الرواية، ويتجسّد في بثّ مشاعره وطموحاته ضمن أجواء الرواية وحدودها المقررة.

وقد يلخص نجيب محفوظ ما نرمي إليه، وهو يصوّر تجربته الفكرية أو الذهنية، التي تعود إلى مرحلة الشباب على الخصوص، إذ يرى أن هذه التجربة قد أتت بتغيّرات "في النفس وفي الروح والعقل... فكان من الضروري أن تنعكس في الرواية"(11). وبتوضيح وتأكيد أكثر يقول محفوظ: لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية إلى حد ما، وفي حكاية حارتنا بشكل أكبر" ص52.

كما أن النص الروائي، باعتقادنا، هو المؤلف نفسه، أو بتعبير أدق، هو فكر المؤلف وموقفه من الحياة، وهذا ما يشير إليه محفوظ، حين يقول في مكان آخر من "نجيب محفوظ يتذكر "الرواية الصحيحة هي النابعة من نغمة داخلية" ص109.

ويذهب في هذا الاتجاه د. محمود طرشوشة في بحثه عن الزمن الضائع في الرواية التونسية . البشير خريف مثالاً" حين يقول "فإذا نظرنا في رواية "بلارة"(12) مثلاً لاحَ لنا الكاتب بين مختلف فصولها، يرافقنا في رحلتنا عبر أحداثها، ذلك لأنه ليس مجرّد مؤرخ يروي الأحداث الرئيسية بطريقة جافة، بل يسعى إلى توظيف المنطق الروائي لفهم التاريخ"(13).

إن "النغمة الداخلية" التي يشير إليها محفوظ و"توظيف المنطق الروائي لفهم التاريخ" كما يقول طرشوشة، يلخصان مجمل أفكار الكاتب الروائي ومواقفه الاجتماعية والعاطفية والفكرية والثقافية والسياسية، ولذلك فإن "الفنان وهو ينتج، يجد في العمل الفني

قطعة من نفسه، ومن هنا فإن الإخلاص للعمل الفني هو صورة للإخلاص للذات"(14). فوجود الإخلاص أو عدم وجوده في العمل الكتابي هو الذي يستطيع قبل كل شيء أن يحدد، كما يقول محفوظ في "نجيب محفوظ يتذكر" أن "هناك أشياء تقرؤها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها" ص106. دون أن نغفل ثقافة القارئ ووعيه للمادة المقروءة ومقدرته على تقييمها، وفوق كل ذلك صدقه في القراءة وانشغاله ذهنياً ووجدانياً بتلك المادة المقروءة.

في تعليقه على شخصية جوزيف في رواية "الثلج يأتي من النافذة" يقول مراد كاسوحة "إن جوزيف الذي يتنمّر على زوجته ويهينها، ولا يترك مناسبة إلا ويسخر منها، لا يجد غضاضة من التفاخر الدائم بثوريته، ولا يخفي إعجابه بالقديس بولس الذي اتخذه كمثل أعلى في الثورية". ثم يورد بعضاً من أقوال جوزيف: "لقد تعلمت من بولس أشياء كثيرة، وعن طريقه تقيّأت الفتور، وأصبحت حاراً، أصبحت ثورياً" وهنا نجد الدارس مراد كاسوحة يقارن مرة أخرى بين المؤلف حنا مينة وبين هذا الجانب من حياة شخصية جوزيف، فيقول في الهامش في تعليقه على ما قاله جوزيف "يبدو لنا أن شخصية جوزيف هي الصدى للجانب المسيحي عند حنا مينة الذي كان معجباً بدوره بشخص القديس بولس" إذ يورد كاسوحة ما ذكره مينة من قول بولس في إحدى رسائله: لأنك لست بارداً ولا حاراً تقيّأْتُكَ نفسي "وقريباً من هذا يقول مينة في كتابه "هواجس في التجربة الروائية: البطل يجب أن يكون بارداً أو حاراً، أما أن يكون فاتراً، فإن نفوس القراء تتقيّؤه"(15).

حضور التماثل الفكري في الشخصية الإيجابية والسلبية

قد يظن البعض أن هذا التماثل الفكري الذي نتحدث عنه، لا يستقيم إلا مع الشخصية الإيجابية الرئيسية، ولا سيما مع البطل أو البطلة، لأن الكاتب يقدّم من خلالها خلاصة أفكاره، ويكون بالتأكيد متعاطفاً معها تعاطفاً يتفوق بكثير على التعاطف الذي يوجهه إلى بقية الشخصيات. وبما أن هذا الظن قريب جداً من الحقيقة، ويمكن أن ينطبق على كثير من الروايات وأصحابها، إلا أنه ليس هو الحقيقة بأكملها، لأننا نستطيع الجزم أن أفكار الروائي تتوزع على بنية السرد الروائي، مثلما تتوزع بنسب متفاوتة ومتنوعة، على كافة الشخصيات وتحركاتها المرسومة، مع علمنا الأكيد أن هذه الشخصيات، منها ما يكون إيجابياً محبوباً من قبل القارئ، ومنها ما يكون شريراً ومكروهاً من قبل الجميع، مع الأخذ في الاعتبار أن حكمنا على هذه الشخصية، من حيث كونها شخصية إيجابية أو شريرة، يعود

إلى ذات القارئ وموقفه من الحياة عموماً، وحتى إلى انتمائه الوطني أو العرقي، فالإيجابي عندي قد يكون شريراً عند غيري، والعكس يمكن أن يكون صحيحاً أيضاً. نذكر على سبيل المثال أن الجندي الأمريكي في أحد الأفلام السينمائية، حين يقوم بقتل العشرات من العرب في العراق أو الفيتناميين في فيتنام، هو بطل إيجابي بنظر الكثيرين من الشعب الأمريكي الذين يؤمنون بفلسفة القوة ووجوب تفوّق دولته الأمريكية على غيرها من دول العالم، ولكن ذلك الجندي نفسه هو شخصية شريرة وإجرامية بنظر الشعوب التي عانت وتعاني من الاضطهاد والاحتلال، وكذلك الحال مع شخصية المقاوم في إحدى الروايات، الذي يفجر نفسه في دورية عسكرية صهيونية محتلة مثلاً، ويستشهد دفاعاً عن الكرامة والأرض المغتصبة، فهو في نظر كل عربي واحد من الأبطال الشهداء، ولكنه في نظر كل صهيوني شخصية إرهابية شريرة.

وإذا انتقلنا إلى حالة أخرى من حالات الشخصية، فإننا نجد مثلاً أن العقل الأدبي لغادة السمان في "الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشق" يجعلها تتجسد، كمؤلفة، في شخصية إيجابية معاكسة لشخصية (معين) الانتهازية، فتقوم من داخل تلك الشخصية الإيجابية المفترضة بتشريح هذه الشخصية تشريحاً متعدد الوجوه، تبعاً لتعدد وجوه (معين) الانتهازية، حين تستخدم في رسم شخصيته "تقنيةً يمكن أن ندعوها بتقنية المرايا، ولا تُخفى الصلة الحميمة بين المرأة والمرآة، فهي أقرب ما يكون إلى عالم المرأة وأدواتها اليومية، وقد ساعدت هذه التقنية على إبداع صورة للرجل المتعدد الوجود بقدر تعدد المرايا التي أحاطت غرفة نومه، وكان يرى (أو بالأحرى كانت تُظهِر المؤلفة، وهي في شخصياتها المتوارية داخل النص الروائي أو داخل كل مرآة من المرايا) في كل واحدة منها وجهاً من وجوهه في مرحلة من مراحل حياته الغنية بالخيانة... وبذلك تبدو لنا المرآة، أشبه بذاكرة حيّة متنوعة تنوعَ الأقنعة التي اختفت وراءها الشخصية" الانتهازية(16). إن التماثل الفكري بين غادة السمان وبين معين، يتجسد في الحالة التناقضية التي وضعتها فيما بينها وبينه، وهي الرغبة الكامنة في أعماق المؤلفة بضرورة تعرية ذلك الوجه الانتهازي الكامن في تصرفات معين ومواقفه الدنيئة. وهذا ما يشير إليه جبرا إبراهيم جبرا بشكل مختلف فـ"حين يخلق الروائي شخصيات بعيدة عن الأنماط المألوفة والمتميزة بالغرابة أو الشذوذ، فهذا أمر مشروع شرط أن يقنعنا بهذه الشخصية في حركتها وفي وجودها وطاقاتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشرية، لذلك لا يرى في وجودها تعبيراً عن

ميل فردي في الكاتب أو عدم تقبله للمفهوم المجتمعي، لأن من يرفض هذا المفهوم سيفشل في تصوير الرفض الكامن في نفسه، ولن ينجح إلا حين يصور قضية نفسية خاصة، وكأنها قضية عامة لها مدلولاتها الاجتماعية والنفسية والذهنية ضمن العمل الأدبي، فالمهم (لدى جبرا) أن نرى هذا النمط الغريب فاعلاً في الحياة خيراً أو شراً، وبالتالي كاشفاً لبعض أوجه التجربة الإنسانية"(17).

الموقف الأيديولوجي وأثره في تكوين الشخصية الروائية

وبصورة أعمّ، إن إعادة صياغة الواقع الذي يعيش الكاتب في دوامته، أو محاولة ذلك في أقل تقدير، يفرض عليه أن يسكب كل أفكاره ورؤاه المستقبلية، عبر لغته الخاصة، في المكونات الفنية للنص الروائي، من سرد ووصف وحوار بين الشخصيات التي تتحرك بإرادة الكاتب ضمن إطار القيم التي يرسمها والتي يريد من خلالها أن يقوم بعملية التغيير.

إن موقف منصور عبد السلام من الحياة عموماً في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" وفي مشهد وجوده في القطار مع راكبين غريبين آخرين خصوصاً، يمثل، في زعمي، موقف مؤلف الرواية عبد الرحمن منيف نفسه الذي كان، فيما أرى، يحمل جهاز تحكم عن بعد ويدير دقّة الحوار ويوجه فيه تصرفات الرجال الثلاثة، ففي بداية الرواية نجد منصور عبد السلام قلقاً متوتراً، إنه يغادر وطنه بحثاً عن عمل، بعد أن عاش محاصراً فيه وضاقت سبل الحياة أمامه. يركب قطاراً متوجهاً إلى بلاد أخرى، ويجلس في إحدى مقطورات الدرجة الثانية. يدخل رجل يستأذن بالجلوس، ضعيف ناتئ عظام الوجه، تبرز رقبته داخل القميص الواسع وكأنها رقبة طائر، ثم يدخل رجل سمين، رقبته من الخلف حمراء محتقنة وعيناه تغوران في وجه عجيني مترهل، يبرز فيه أنف مثل كتلة مطاط(18).

إن هذا الفرز الجسدي بين الرجلين جعل منصور عبد السلام يقوم بفرز طبقي كان سائداً في ثقافة الواقعية الاشتراكية العربية في الستينات والسبعينات، فينجرف بسرعة، إن لم نقل برعونة، إلى تحديد موقفه من كلا الرجلين. أحب الأول وكره الثاني، ولاسيما بعد أن مدّ إلى السمين علبة السجائر، فقال له: "شكراً، لا أدخن والحمد لله" وفي حواره الداخلي يردّ عليه منصور" إذن لا يشرب، يصلي، يصوم، وربما يسرق". بينما الضعيف يتناول اللفافة. "هذا الرجل من نوع آخر" وهكذا بدأت العلاقة تتعمق بين منصور عبد السلام وبين الرجلين حباً وكرهاً بدءاً من طبيعة النحافة والبدانة، ثم التدخين وعدم التدخين، وانتهاء بشرب العرق بين منصور والنحيف.

إن النحافة والتدخين وشرب العرق كانت من جملة الوسائل المعتمدة في إعلان المواقف الأيديولوجية وتوضيح حالة الاغتراب التي كان يعاني منها المثقف العربي في ذلك الوقت، كذلك فإن نقيض هذه الوسائل قد تؤدي بالضرورة إلى تصنيف مضاد من نوع آخر، فالسمين ما دام سميناً، إذن هو تاجر، والتجار هم من طبقة برجوازية رجعية مستغلة، وتتمسك بشعائر الدين رياء ودجلاً..!! فالسمين لا يدخن، فهو يصلي ويصوم إذن، وربما يسرق..!!. إن هذا التصنيف المجحف والحاد أدى إلى صراع طبقي داخل عربة القطار بين كادح مقبل على حالة اغترابية خارج وطنه وبين طبقة مستغلة تمتص جهد الكادحين، ولا حياة كريمة لجماهير الشعب إلا بزوالها، وهذا ما تجلّى باستفزاز السمين من قبل منصور عبد السلام ومحاصرته بمواقف عدائية مستمرة.

وهذا يقودنا إلى ما يؤكد عليه "باختين" في كتابه "الخطاب الروائي" حين قام بتصنيف الرواية ضمن نمطين: النمط الروائي المونولوجي والنمط الروائي الحواري، فالأول يتميز بالانغلاق حول صوت واحد يمثّل المبدع الذي يفرض رؤيته الخاصة داخل العالم السردي، بحيث تتماهى معه باقي الأصوات، فضلاً عن ذلك، فهو يتعامل مع الأصوات الممثلة داخل العالم السردي، بوصفها موضوعات للعرض فيلجأ إلى تقديمها للمتلقي بوضعها داخل إطار من الأحكام التقويمية دون إعطائها فرصة تقديم نفسها بنفسها أو الدخول معها في علاقة حوارية. وبخلاف ذلك ينزع النمط الثاني إلى انفتاح المؤلف على عوالم أبطاله، إذ لا يحاصر موضوعه ضمن رؤية واحدة، وإنما يسعى إلى إضاءته من خلال جميع أشكال الوعي التي تلتقي في ملامستها للموضع ذاته(19). وهكذا نجد عبد الرحمن منيف لا يتعامل مع أبطاله كما يجب أن "يتعامل الروائي الحواري مع أبطاله بوصفهم شخصيات كاملة الأهلية، ويمنحها حرية التعبير بنفسها عن نفسها دون تقديم أو تعليق، كما إنه يضعها على قدم المساواة مما يؤهلها للتعبير عن موقفها بحرية واستقلالية(20).

إن هذا المشهد الذي حاولنا تحليله باختصار هو واحد من جملة المشاهد العديدة التي تحتوي عليها الرواية، والتي تجعلنا نتساءل مع صدقي إسماعيل هل هي "مشاهد من تجارب مثقف يحاول أن يتقمص شتاتاً مبعثراً من الروح الجماهيرية أم مواقف حية تجسّد معاناة الإنسان الحقة في تجربة الحياة العربية المعاصرة، وتحمل في الوقت نفسه كل ما يمكن أن يُقال على صعيد البناء الفني المحض"(21).

إننا أمام حالة من الشخصيات الروائية المركبة، إن صحّ التعبير، فمنصور عبد السلام يمسك بخيوط العلاقة . اللعبة، عبر الحوار المتحرك بينه وبين النحيف والسمين، وهو حوار متشنج أيضاً من طرف منصور وحده في أغلب الأحيان، وفي الوقت نفسه نشعر أن عبد الرحمن منيف يمسك هو الآخر بخيوط تلك العلاقة فيما بينه وبين الشخصيات الروائية الثلاثة، ويتحكم بها كما يريد، ولاسيما عبر الحوار الداخلي الذي تخصصت به شخصية منصور. ألم يقل منيف نفسه في "الكاتب والمنفى" في أن الروائي يضع جزءاً من نفسه في أي عمل يكتبه... وأنه يتوزع على شخصيات متعددة..؟. ألا يحق لنا المقارنة بين الكاتب عبد الرحمن منيف وشخصية منصور..؟. كلاهما محاصران في الوطن وكلاهما يعيشان غربة وقلقاً وعدم استقرار، وكلاهما يحملان المنهج الأيديولوجي نفسه، كل هذه الظروف تضع منصوراً أو عبد الرحمن منيف، لا فرق "في حالة أو موقف، يجد نفسه فيه ملزماً بشيء من الازدواجية في الشخصية؛ يفعل ما هو مرغم عليه، ويُرغم على أن يعلن الرفض أيضاً في كل ما يفعل"(22).

ومن هنا نستطيع أن نتساءل: هل ماهية شخصية منصور عبد السلام، وهو في الحالة الإنسانية المتقلقلة، هي شخصية إيجابية أم سلبية..؟ والجواب على ذلك لا يمكن الجزم به، فهذا عائد إلى ثقافة القارئ وموقفه الاجتماعي، فمنهم من يراها في الجانب الإيجابي ومنهم من يراها في الجانب المعاكس، ولكن الشخصية عموماً هي بالتأكيد تعبر في كثير من مواقفها وحالاتها عن مواقف الكاتب عبد الرحمن منيف واتجاهاته الفكرية من الحياة.

إذن "ثمة علاقة جدلية بين موقف الشخصية الروائية، بكل ما تحمل من أفكار وقيم، قد تصطدم أو تتوافق مع الواقع الاجتماعي وبين موقف الروائي ذاته من مجتمعه وقيمه، ونظرته لتراث أمته ورؤيته للمجتمع الذي يستقبل عطاءه الفني"(23)، ولذلك يمكننا القول إن مكونات النص، ولاسيما الشخصيات، تُعدّ جزءاً من مكونات الكاتب نفسه، سواء أكانت هذه الشخصيات إيجابية، تتحدّث بلغة القيم النبيلة أو سلبية، تتحرّك ضمن إطار الرغبات المستمرة في زعزعة بنيان المجتمع، فهو في كلتا الحالتين، يجسد مواقفه وأهواءه، من حيث تعزيز القيم النبيلة أو تنفير القارئ من الأهواء والنزعات التي تتجسد في كيان الفرد الشرير.

مما تقدّم من تحليلات وبراهين وتأكيدات، فإننا نستطيع أن نركن إلى القول: لقد أكد لنا اطلاعنا على بعض من جوانب

حياة بعض الروائيين أن العلاقة بين الروائي وبين شخصيات رواياته، هي حتمية، ولا يمكن نكرانها، وهي علاقة لابد للمتلقي أن يطلع عليها، أو يكتشفها، لكي تكون قراءته للنص الروائي قراءة موضوعية، وهنا لابدّ من التأكيد على أن من "المفروض في الروائي أن يجعل القارئ يتعرّف في ودّ على شخصياته، وهي المخلوقات التي جادت بها قريحته، فينبغي عليها أن تتكلم وتتحرك وتحيا، بوصفها مخلوقات إنسانية، ولا يتأتى له ذلك إلا إذا توافرت له القدرة على تخيّل وتصوّر أبعاد الشخصية ذاتها"(24).

ويبقى أخيراً أن نؤكد على أن الشخصيات الروائية هي جزء من تكوين المؤلف وحياته الإنسانية المتنوعة، والجزء لا يمكن أن يلغي الكل ولا يلتغي فيه، لاسيما إذا كان الأول متجذّراً في الثاني. ومع أن تلك الشخصيات هي شبيهة بالكائنات البشرية، أو بتعبير أدق هي كائنات كلامية تتحرك على الورق، إلا أنها تستطيع أن تعكس سمات المؤلف وملامحه المعنوية، بحيث تقوم باستهلاك كل ما يعرضه في حانوته الروائي من سُلَع فكرية إنسانية تتمظهر على شكل كلمات وعبارات وجمل وسطور، هي في الأصل تعبير وانعكاس عن ذات المؤلف ومشاعره ورؤاه.

الهوامش

1 . غادة السمان . الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشق . منشورات غادة السمان، بيروت، ط أولى 1997، ص487.

2 . د. ماجدة حمود . الرواية النسوية السورية وخصوصية الخطاب . الموقف الأدبي، العدد 361 أيار 2001.

3 . انظر صالح بن مغيض الغامدي . سير ذاتية الرواية العربية السعودية . مجلة علامات في النقد الفصلية . النادي الأدبي الثقافي بجدة . المجلد الثالث عشر . الجزء الواحد والخمسون . ص40، إلى 59.

4 . عبد الرحمن منيف . الكاتب والمنفى . نقلاً عن علاقة النقد بالإبداع الأدبي . ص157.

5 . د. عزت قرني . عالم الفكر الكويتية . المجلد الحادي عشر . العدد الثالث 1993.

6 . جمال الغيطاني . نجيب محفوظ يتذكر . الطبعة الثالثة 1987 . دار أخبار اليوم . ص106.

7 . من لقاء مع الطيب صالح في مجلة العربي . العدد 560 . يوليو/ تموز 2005.

8 . مراد كاسوحة . الرؤية الأيديولوجية والموروث الديني في أدب حنا مينة . منشورات دار الذاكرة . حمص

. 1991 . ص104.
9 . حنا مينة . هواجس في التجربة الروائية . دار الآداب . بيروت . الطبعة الأولى 1982 . ص127 . نقلاً عن مراد كاسوحة . الرؤية الأيديولوجية . مصدر سابق . ص142.
10 . مراد كاسوحة . المنفى السياسي في الرواية العربية . دار الحصاد . دمشق 1990 . ص7.
11 . جمال الغيطاني . نجيب محفوظ يتذكر . مصدر سابق . ص106.
12 . بلارة هي اسم الشخصية الروائية الرئيسية وعنوان الرواية في الوقت نفسه، وهي رواية تاريخية تتحدث عن الحقبة التاريخية لتونس في القرن السادس عشر، أيام دولة بني حفص، وهذه الحقبة اتسمت بالصراع على منطقة المغرب العربي، بين القوتين الأعظم في ذلك الوقت؛ العثمانية والإسبانية، وبلارة هي ابنة أمير الأندلس أحميدة الحفصي، قبل استيلاء الأسبان على تونس. أما البشير خريّف، كاتب الرواية، فهو رائد من رواد الرواية التونسية، كتب وهو في سن العشرين أول أقصوصة عام 1937، وكان الحوار فيها باللغة المحكية، هادفاً من وراء ذلك إظهار الخصوصية التونسية، وتابع نهجه هذا في أكثر من رواية وقصة، على الرغم مما لقيه من معارضة شديدة من النقاد. أما روايته التاريخية "بلارة" فقد التزم في سردها وحواراتها اللغة الفصحى. له عدّة روايات ومجموعات قصصية.
13 . محمود طرشوشة . البحث عن الزمن الضائع . مجلة الكاتب العربي الفصلية . الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب . السنة الثامنة عشرة . العدد 44 أيار 1999.
14 . عزت القرني . مصدر سابق.
15 . انظر الرؤية الأيديولوجية والموروث الديني . مصدر سابق، ص97- 98.
16 . د. ماجدة حمود . علاقة النقد بالإبداع . مصدر سابق . ص112- 113.
17 . جبرا إبراهيم جبرا . نقلاً عن . علاقة النقد بالإبداع الأدبي . ص113.
18 . عبد الرحمن منيف . الأشجار واغتيال مرزوق . الطبعة الثالثة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . عام 1979 . ص17.
19 . أنظر نجية سعدات . النقد الروائي العربي والمرجع الغربي . مجلة علامات في النقد الفصلية . النادي الأدبي الثقافي بجدة . المجلد الرابع عشر . الجزء الرابع والخمسون . ص216.
20 . المصدر نفسه . صفحة 217.
21 . صدقي إسماعيل . مقدمة الطبعة الأولى لرواية "الأشجار واغتيال مرزوق" وهي مؤرخة بتاريخ 1971/10/4.
22 . صدقي إسماعيل . المصدر السابق نفسه . ص6.
23 . د. أحمد إبراهيم الهواري . موقف الشخصية الروائية من الواقع الاجتماعي . مجلة الأقلام العراقية . كانون أول 1981.
24 . د. أحمد إبراهيم الهواري . مجلة الأقلام.

102

سلاحات

رثاء كلب مسعور

أوليفر غولدسميث

ترجمة: حنا عبود

عندما توفي غولدسميث، وكان قد تعرف على صموئيل جونسون منذ عام 1761، قال الأخير عنه بأنه ذو موهبة أدبية. وروى بوسويل في كتابه عن جونسون بعض القصص السخيفة عن تصرفات سميث، لكن هذا لم يمنع جونسون من تقديره واحترامه لذائقته الأدبية الراقية.

نظن أنفسنا نحن الذين دخلنا الألفية الثالثة أننا أول من أشار بإصبع الاتهام إلى الإنسان وحمّله وزر الفساد في كل شيء: في البيئة وفي النفس، في الخارج وفي الداخل. أفسد التربة والماء والنبات والهواء. وهو سامٌ وليس سامياً، بل إن سمّه موجود حتى في جسده مثلما هو موجود في نفسه. ليس له غاية أبداً سوى الإفساد وتسميم كل شيء.

الحقيقة أن كثيراً من الكتاب سبقونا إلى ذلك، بل تطرفوا وقسوا على الإنسان ومنهم غولدسميث. ففي هذه القصيدة يروي قصة صديقين: كلب ورجل تقي جداً، أو هكذا كان يخيّل للناس. كانا صديقين، ولكن عندما ظهر الاستياء عض الكلب الرجل، فتجمع الناس حوله موقنين أنه سوف يموت لأن الكلب مسعور، ولكن الذي جرى أن الكلب المسكين كان أقل سماً من الرجل فهو الذي مات. أما الرجل فلم يمت بل عوفي. يبدو أن البقاء مكتوب لمن يملك أقوى أنواع السم، بكميات قاتلة.

إذا كان لا بد من تصنيف الشعراء والكتاب، فإن غولدسميث يصنف في فئة المعادين للبشرية Misanthropy. فقد اختار أفضل الناس "الرجل التقي" وأسوأ الكلاب "الكلب المسعور" فكان سمّ

الأول أقوى وأفعل، مما يدل على شدة غيظه من هذا المخلوق الفاسد المفسد، الذي يدعي ما ليس فيه. أما ما فيه فإنه يطمره بالكذب والمخادعة... وأحابيل أخرى كثيرة.

أيها الناس الطيبونٍ من كل صنف،
أعيروا أنشودتي أذناً صاغيةٍ.
فإن وجدتموها قصيرة جداً؛
فلأنها لا تستطيع احتجازكم طويلاً.

كان يعيش في مدينة ألنغتون رجل،
قد يقول العالم عنه
إنه منحدر من عرق طيّب،
كلما ذهب ليصلي.

فله قلب رقيق ولطيف،
يرضي الأصدقاء والأعداء؛
وفي كل يوم يستر عريه

عندما يرتدي ثيابه.
وفي تلك المدينة كان يوجد كلب،
كما توجد فيها كلاب كثيرة
وهناك في هذه الكلاب: الهجين والجرو
وكلب الصيد والخسيس من الدرجة السفلى..

كان الكلب والرجل صديقين أول الأمر.
لكن عندما ظهر الاستياء،
وحتى يحصلٍ الكلب على مكاسب خاصة،
صار مسعوراً وعض الرجل.

فتقاطر جيرانهٍ، من كل الشوارع،
وهرعوا جميعاً وقد أصابتهم الدهشة،
وأقسموا أن الكلب فقد عقله
حتى عض الرجل الطيّب.

بدا الجرح أليماً خطيراً
لكل ذي عين مسيحية.
وإذ أقسموا أن الكلب بات مسعوراً
أقسموا أن الرجل ملاق حتفه.

ولكن سرعان ما ظهرت معجزة

فضحت الأضاليل التي قالوها:
فقد شفي الرجل من العضة،
والكلب هو الذي مات.

104

شوق..

فادية غيبور

أشتاق إليك خميلة وردٍ أتفتح بين براعمها
في فصل الحب الأول والعشرين
وأردد ألف قصيدة وجدٍ سكنت ذاكرتي..
أتقرى بين قوافيها أسماءك.. وجهك.. لون حروفك
آن ترفرف في أمدائي
تملأ صدري شغفاً وحنينْ
تغزل لي حلماً يشبه وجه مدينتنا الخضراء
أتكئ عليه طويلاً حين تراودني الأحزان..
وأفيء إليه إذا ما مطرٌ عذبٌ

شـــوق..

فاجأ قبلتنا المسروقة في ليل شتويٍّ
صار بعيداً عن ذاكرة القلب الأولى..
أذكر.. كنا نمشي وجهين غريبين
التقيا في عتمة كانون الأولِ
أذكر.. قصف الرعد وأومض برقٌ
وتهاطل مطرٌ ليليٌّ
أرسلني نحوك خائفةً كالأطفالْ
أذكر... مالت كلّ جهات الليل إليك
وقلبي مالْ
خبأت بصدرك وجهي.. رأسي.. بعضي.. كلّي
كنت حنوناً مثل غمامة صيفٍ
فاسّاقطتُ رفيفاً من قبلٍ بيضاءْ
وسكنتُ دهوراً بين يديكْ
أذكر.. صار الليل نهاراً ضوئياً يتمطّر ولهاً عذباً في عينيك
أصنع من لآلاءِ كواكبه عمراً وردي اللحظاتِ
أخبئُ بين سنابله آيات جنوني
ولهي.. شغفي.. ورد حروفي.. همس عيوني
وأخبئ بين سنابله صوتك حين يبوح بلمسةِ حبٍّ
يا أنت!.. وتشرق حولي دنيا
حين تمسّح كفك خدي
حين تسافر مثل النسمة فوق جبيني
يا أنت.. وتشرق دنيا حولي حين أردد اسمك همساً
بيني و.. بيني
أشتاق إليك خميلة ورد.. أتفتح بين براعمها

في فصل البرد اليابس هذا
فأنا لا أبصر في هذا العالم إلا وجهك
لا أدخل دائرة للوجد قبيل يبارك قلبي همسك

لا يصحبني قمر في ليلِ الغربة إلا قمرك
فامنحني ترتيلة وجدٍ
وامنحني بعض رضى عينيكَ
لأرجعَ أنثى من صخبٍ وجنون وحنينْ
كي أختصر الكونَ بطيف امرأة
طلعت من أسرار الطين
أكلت تفاحةَ دهشتها، ومضت تتناسخ قبّرة، أو نورسة،
أو طيف سنونوة تتعشق نهر الدفء المأمول بصدرك حيناً،
أو تركض في زمنٍ آخر هاربةً
حتى آخر ومضة شعرٍ
نحو جنونِ العمر الساكنِ
بين سنابل روحِكَ وذراعيكْ

شاعر يهوى البلاد

قصائد حارة للشاعر زكريا مصاص صدرت حديثاً في ديوان ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (شاعر يهوى البلاد).

شــوق..

تمثل القصائد تجربة جديدة في الكتابة الإبداعية، ونقلة نوعية مميزة للشاعر مصاص الذي يعد من أبرز مجايلية في كتابة القصيدة المثقلة بأسرار الإبداع وأرقه.

جاء الديوان في حوالى 15 صفحة من الحجم الوسط، أما الغلاف فهو للفنانة ميرنا أو غلانيان.

107

بجانب الطّور

محمد ضمره

أنا في هيئتي وصف
.بلا فخرٍ. أنا الشوقُ
حفيد الشوق
يجري في دمي معناي للأنوار
حيث يريحنا السبق
وبي شغف يقيدني على الأوتار
تقطفني يدٌ عزفت
وفي ألحانها عتقُ
كذا أنسابُ في مجراي
متجهاً إلى مُثلي
وفوق وسادة الأشعار
يلثمني على ورق

بكامل فتنتي العشقُ
قلبي معي
أغفو عليه بخلوتي
وتشتتي بين الجهات
وأخاف أن يغتاله صمت
يقيم جداره حولي
فأسقط في ظنون فاتكات
آهٍ لقلبٍ لا يفارقني
ويحمل مرغماً حزناً
تساقط من نزيف الأمنيات
ومعي يؤانسني
يضيء شواطئي أملاً

إذا ما هبّ موجٌ
في الليال الحالكات

قلبي معي......
عين تبين مطالع الإشراق
في جهةٍ تضيعها الظنونْ
أتفرس النظرات
مجتهداً أفسر ما تخبئه عن الأنظار
أقلام تخط كلامها سراً
فتكشفه حوارات العيونْ

قلبي معي......
أغفو فيبقى حارساً في قلعتي
متفحصاً حولي فخاخاً
أكمنت فيها أحابيل الخؤونْ
ولذاك أمضي في هواي
على طريق سار فيه العارفونْ

قلت الذي اشتهيته......
وظل في النفس الذي قد يُشتهى
تجدد الفصول أشجاري
وأوراقي يساقيها الندى
ما غام أفق الشوق
أو غابت نجوم في سمائي
وما توانى النور عن سقياي
من نبع البهاءِ
لذاك أنزلت النجوم
بين أحضان الحقول

فاستأنست بما أقول
وسال منها العطر في كل المدى
هذا الذي سكبته وما انتهى

وهكذا ....
دارت نواعير السنين
تغرف أيامي
وتُبقي العمر ظمآناً
يناجي الماء
من تحت الرمادْ
وهكذا ......
ارتدى الزمان ثوبه
فكان في ثوبي السوادْ
أنوء تحت العبء
أمضي حيث شاء الوقت
أو شاءت طريقي
لا يد تثير في يدي
معازف الفؤادْ

بجانب طور وجداني
رأيت النور في بيداء
ينزف بؤسها خوفاً
فمال وضوحه نحوي
وناداني......
تركت بخفةٍ جسدي
وسرت بلا خطى
أمشي إلى ركنٍ

بجانب الطور..

يُضوّئني بتحنان
هناك خلعت شهواتي
وأرديتي......
لأرقص في حضور الروح
والأشواق تسترني كقمصاني

أنا في غيابكَ مستباحٌ للغيابْ
نهشتْ رماح الأمس خاصرتي
وفي ظهري سفوح الثلج
تعوي في أقاصيها الذئابْ
أنا هكذا شكلٌ
ترّقع من غبار العمر ألواناً
يشكّلها الترابْ
والنفس خارجة
تدبّ وراء ومضٍ كاذبٍ
في كل ناحيةٍ نهايتها اليبابْ
فتناوشتها ظلمة المسعى

وعادت في ظلال الشكل
يعصرها العذابْ

أعبئ في جعبتي الذكريات
أرتبها مثلما أفردتني
غريباً على سدة الوقت
أو ريشة في مهب الحياة
وأمسح عنها غبار الزمان
لتبقى المرايا كما شئتها
في وضوحي......
على صفحة الماء
حيث أرى رغبتي
في اقتناص النجاة
ولا شيء يبعث فيّ الهواجس
إلاّ رياحٌ تناكف رملاً
وعمراً توزع بين الشتات

110

احتفال الجنون

نعيم تلحوق

- 1 -

لم يكن مهرجاناً، أو مائدة،
كان عيداً فقيراً للموات،
أتينا جياعاً،
وعدنا جياعاً،
رسمنا على الخط الموصل إلى النبض
ألف سؤال،
فالذي كان في الطريق إلى العيد ضاع،
والذي أطفأ الوجه في الليلة الباردة،
باغته الصداع،
قناديل الصدفة مطفأة،
والراحل إلى النهار، عتمة شاردة..

-2-

لم يكن مهرجاناً، أو صولجاناً،
ولا رقصاً للغجر
جئنا ضياعاً،
وعدنا ضياعاً.
والذي حمل وجه القصيدة قد توارى،
فرشح من حروفها حبرُ العذارى،
والليل استمات في الرقص على الينبوع
علَّه يغدو البحارا،
فأشعل القنديل زيت الصبح من دم التراب..

فتفاجأت العيون بأن النائمين على شمسه
كانوا سكارى،
والذي بقى في الحقل كان يلعب بالهواء،
فاستمهلته الماءُ كي تغدو النار جماره،
ها،
طفل اليقين يقود لظى أنفاسه في عري الأزمات،
ويصرّ أن يطعم النار حصاره..

- 3 -

أهذا يومٌ للقمح أم للعاصفة؟
وكلُ النوافذ عالية،
الشرفات صقيع،
وعلى الباب ثلج الدالية؟؟
صرخ العتم من خلف الحصار:
لا تدعو أحداً يمر،
فكل شيء هادئ الآن..
ووجهكِ الطفل يغفو،
وسادة التعب زنار عينيكِ،
سلاسل الأقدار، عقد مقلتيكِ..
السماءُ طفت على ركبتيكِ،
تستأذن استقالة البريق من هذا الخواص،
وكرز الموت في شفتيكِ،
يثمر سلام التين والنهدين،
يأخذ شكل يدين وخاصرتين،
ويورقُ، كما حبي،
كاشتهائي لردّة الموت،
ولغة الغياب..
وإذا فاتكِ الحصاد يوماً،
قولي لليل: قم،
فدمنا النهار..
وإنجيل صلاتنا قداس سفح على جبل الجليد،
فلم يبقَ من الخبز سوى بعض العناق،
ومن الخمر أرجوانة النخيل..
المائدة مليئة بالبنفسج الآن،
وخوفي امتلأ بهذا الدثار..

- 4 -

أولمي يا سيدتي للعنّاب،
كي يخون انعتاقه،
فالمساءُ بعيد، بعيد..
تعالي لنقيم الاحتفال،
ونشهد أن يداكِ الباب،
وعروةَ الشهد استطالت،
ونما خلف رحيقها الأطناب..
كللي شهوتي بدموع السائلين عن الفضا
واذكري،
أن الذي كان،
لم يكن مهرجاناً، ولا صولجاناً،
كان حلماً عتيقاً للجنون،
وقد أورثناه تعبنا،
دمعنا،
وأودعناه عناقنا،

وفرحنا..   منتظرين هطول المطر..
ورحنا نصلي القدر،

113

انشودتان..
لامرأة السراب

عصام ترشحاني

(1)
موت المتاهة

كتابٌ.. وموتٌ..
وأنثى بلون السرابِ
قتلتُ ظلاميَ فيها
وأشرقتُ في خلوة النبعِ،
تلك حروقي

تطوّق خصر السماءِ
وذاك دمي
كوكبٌ
ذاهبٌ
لاكتشافِ جنون السحابِ،
كتابٌ.. ونارٌ
هواءٌ..

يحبُّ ضباب النساء الرقيقِ،
ونساءٌ مزيجٌ
من الليلِ،
والخمرِ،
والجلنارِ،
رقصتُ احتفاءً
بموت المتاهةِ
قلتُ سأُنهي العراء الرجيمَ،
وهذا الدّوار...
... ...
كتابٌ.. وماءٌ..
أنا الآنَ،
أُبدع جسم الخرافةِ،
يا زهرُ..
دَمْعُكَ لامسَ روحي
حزيناً..
رأيتكَ تَنْسَلُّ،
خلف حريري
وبعد الشرود تعودُ،
لتفركَ قلبكَ
فوق نفيري
سأنسى الذي
لا يسودُ..
أنا الآنَ في غيمة السُّكْرِ،
وإنّ رذاذكَ،
يا سحرُ يهذي..

هو العشق ضوءٌ
إلى صهوة أجتليها..
صعوداً.. صعوداً
إلى مَرْمرِ العرشِ
يا أَوْجُ.. مادَ سريري،
وهذا غناؤك يعلو،
ويعلو.. لهاث طيوري...

(2)
القصيدة المعطوبة

هو الموجُ..
هل تخلعيني من الإحتراقِ
خَلَعْتكِ..
من وردة الرأسِ،
موجُكِ في البَرِّ..
كم مَرَّغتهُ النميمةُ..
موجي أنا.. البحر
لن ينحني للجسد...
مراراً..
وَقَفتِ على
لحظة الشَّجْوِ تنتظرينَ
مراراً..
خرجتُ من الموتِ
كم كنتِ تكتئبينَ،
وكنتُ أُبادل بعضي كؤوسي
اخلعيني من الوقتِ

أنشودتان
لامرأة السراب..

لا جرحَ..
في صورتي
كم ورثتُ من الحبِّ،
أشلاءهُ..
وورثتُ خَراجَ الصدى..
عزلتي تعتريني
وبَوْح يديكِ..
تسلّق جوع الجميعِ،
اكسريني..
سئمت حُلولَكِ في النّصِّ،
والوَجْسِ والغيرة الماكرة...
سئمتُ انحداري
إلى وردةٍ..
دون وَرْدٍ
سأمكث في سهوة العطرِ،
جمر الغيابِ
وشعري الذي
يبتلي حيرتي
لن أكون نشيداً
لزهوٍ تردّى
أنا لذة الوَعْيِ
قبل سقوط الرنينِ
على الصّبَواتِ
نشيدي..
لأنثى كماء الفضاءِ،
وفضة ذاك البزوغ
من الإنشداهِ
نشيدي أنا..
كائنٌ من دم الضوءِ،
بَرْقٌ على
عذرة الأرجوانِ،
نشيدي انكشافُ الذهولِ
على اللوحة المغلقة....

2002/8/22

116

هَمَسات

إبراهيم سويد

أمَامَكَ يا ضيفُ أخلع بعض عنائي
وأُلقي على راحتيكَ عَباءَةَ حُزني
أمامَكَ أحبو
وأرسلُ من مُقلتي دموعاً
تبرّرُ عجزي
أُحدقُ في وجهِكَ المُكفهرّ
وأُصغي إليك
لأنَّ الكلامَ تحجّر في شفتي
فأصبحتُ لا أستطيع الحديث
وأصبحت لا أستطيعُ الشَهيق
وأصبحَ مثل السّرابِ
ومثل غيوم الخريفِ
يُقاومُ صَوتي
فها أنا يا ضيفُ أصغي إليكِ
لعلَّكَ تنبسُ من شفتيكَ
حروفاً تطمئن قلبي
أمامَكَ أستعرضُ الذّكرياتِ
وكل التفاصيل كالوهم
كالمستحيلِ العَصِّي على
الفهمِ
أُفضي إليك
أمامَكَ أستفرغُ الزّفراتِ
جحيماً وجمراً يُشوّهُ
صدري
فمن نصف قرنٍ بكى العندليبُ

على ضفّةِ النّهر
وما زال يبكي بحزنٍ
وقهر
يشيعُ الشُّحوبُ ويطغى
على النّهرِ
يسرقُ كلَّ العصافير
ويحجّزُ الأُرجوانَ
ويسرقُ حتّى
الشّقائقَ
من ذكرياتِ الرّبيعْ
وحتى الودائع والأمُنيات
أُصيبتْ بلونِ الخريف
وطلّقت الخَصبِ
قبلَ مجيءِ الرَّبيعْ
بدتْ وَجناتُ الدّروبِ
تسافرُ في المنحنى
وتعبُرُ عبرَ السّفوح
إلى المنحنى الأبديّ
وتخطئُ حقل الحصَادْ
تحوّل وجُه السّماءِ
إلى الزّعفرانِ
ودلّهم وجهُ الغروبْ
يولولُ دجلةُ
يجترُّ بؤسَ الحياةِ
ويبكي
ويُغدقُ حُزناً
تفيضَ جناحاهُ شوقاً
ويعجزُ أنْ يُطفئَ
النّارَ عبرَ الجحيمْ
وعينُ الفُراتِ تشاهدُ
محرقةَ الذّكريات
تشاهدُ عرش الخلافةِ
ينهارُ
تُبصر عرش الرّشيد
وحتّى الأمين يُشَاهَدُ
مُلقىً.. مُسجَّىً
وقد أُغمدَ السَّيفُ
في ظهرهِ المطمئنِّ
لوجهِ أخيهْ
ولم تدرِ أُمُّ الأمينينِ
حزناً على مَنْ ستبكي
وفرعونُ مُستَنَسخٌ
من زمانْ
وتُجَلدُ أرضُ النخيل
لتُصبح جحراً
لجرذان يافا
وكهفاً لغربانِ
أرض الأعاصير
ومُستَنقعاً للبعوضِ
لتُصبَح درباً لكلِّ
الخنازير.. بحّارِ
صهيون عبرَ البحارِ
وعبرَ المحيطْ..
لتصبحَ أرضُ السّوادِ
وأرضُ السّنابلِ
والذّكرياتِ

حقولاً يعشّشُ
فيها الجرادُ
ويلتهم النّسغَ والأمنياتِ
*
تمزّق هذا الظّلامُ
الخُرافيُّ وانكشف
السّرُّ بعد انهيارِ
الأساطير.. وأدِ
الطّلاسمِ والشّعوذاتِ
وكلّ التّعاويذِ

من أجلِ مستقبلٍ
لن يكون
يودّعُ "سيزيفُ"
كلّ البطولاتِ
بعد حروب الطواحينِ
لكنْ
على مُهَجٍ من رُكامٍ
على جثّةِ الوطن
المستجير
وأرضِ السّلامْ
ومملكةُ النفطِ تُعرَضُ
للبيعِ فوق الرّصيف
وتُعرض أغلى الكنوزِ
وأغلى المتاحفِ
للنهب والبيع
عبر المزادْ
وسِدْرُ العراقِ على
الضّفّتين يردّدُ
أنشودةً للمطر
وتستذكرُ الشعرَ
عبرَ الصّقيعِ كرومُ
النّخيلْ

* *

119

حبيبتي أنت..

يا بيروت

حافظ أحمد شنبرتي

1 . الله أكبر هل ينسى الندى الزّهرُ
أحب لبنان لكن بعضهم كفروا
2 . فيها ولُدت وابني وابنتي... وأنا
منها إليها يجاذبني الهوى العطر
3 . لكنّها نهشتني في الصميم ولم
أبادل العتب إلاّ حينما فجروا
4 . حبيبتي أنت يا بيروت فانتحري

كما يشاؤون إنّي مشفقٌ حَذِرُ

5 . ويلي عليك وويلي منك غاليتي

ويلي على طغمةٍ بالعدل تستتر

6 . الله أكبر يا بيروت لم تزلي

حبيبة القلب لكن في الهوى عكر

7 . وليس منّا فنحن الحبّ نصنعه

بل جاء منك خيانات... أتغتفر

8 . فلململي كذبهم قولي لهم صدقوا

وغازليهم بنصرٍ ماله أثر

9 . هم يكبرون بموساد وأمركةٍ

لا بارك الله فيما فيه قد كبروا

10 . (ميليس) بلّغْ صهاينةً ومن دعموا

إنّ الحقيقة منّا سوف تعتذر

11 . دمشق نحن فيا بيروت كم ظمئت

منّا قلوب لتسقي فيك من جعروا[21]

12 . دمشق نحن فيا بيروت كم صرخت

فيك السبايا وكان القهر يزدهر

13 . وفاض من مشرفٍ كلّ الشباب إلى

بوابة الموت نعطي السلم من خسروا

14 . آهٍ على زمنٍ كنّا وكان هنا

حبٌّ وما كان في القطرين معتكر

---

[21] جعروا: فصيحة

15 . كنّا وكان وساد الحب يجمعنا
فلا خلافٌ ولا زيفٌ ولا وطرُ

16 . لكنّهم حوّلوا الإيمان مكفرةً
وحوّلوا حبّنا كرهاً لما استثروا

17 . مساحة (الفتر) فيها ألف مزرعةٍ
وألف (كانتونْ) من موساد يؤتمر

18 . فَبلّغوا الكون والشذّاذ أجمعهم
بإنّنا إن قضى الإيمان ننفجر

19 . هذي بلادي وإني أستميت بها
ولا أصدق أن القهر يزدهر

20 . خدّام باع بدولار قضيته
تلك الملايين فيها سوف يندثر

21 . تلك الثلاثون مليوناً غدت هدفاً
وعرّت الستر والمستور إذ أمروا[22]

22 . بشّار أبشر فسوف الحقد يندحر
ونحن أكبر ممّا يدّعي الخطر

[22] قبض الخدّام ثلاثين مليون دولار لقاء مقابلته الشائنة في فضائية العربيّة.

قصيدتان

حسين هاشم

الرحيل في الأغاني

مهرجان

ليَ أنْ أمضيَ في الصباح الوحيد
حاملاً وردها المختبئ في الغيمة
وبعض القلق المسائي
إلى مهرجان الوردة النائمة
في حضرة البكاء

حنين

حاملاً دهشة الطفل
وخوف الوحيد
في الليلة الباردة
أمضي في القصيدة

إلى الأغنية المسكونة بالحنين

سَفَر

أجهرُ وجِلاً بأغنية الحنين القديم
ذاهلاً... أرحل في النشيد الموغل
في الصمت
ضائعاً كنهر... يخبُّ في الصحراء
موغلاً في النشيج
انتظارٍ
واحداً.. واحداً
يرحلون.
وأبقى... منتظراً
في النهار المختبئ في حروف القصيدة

صلاة

أمام بياضها

يسجد الكلام
وترفرف الأغاني

أمنية

الرياح المعربدة
في الحروف التائهة
في الفضاء
تشتهي غفوة أخيرة
على صدر الصخرة
الوحيدة في البرِّيَّة

شغف

اليمامتان على الغصن
ترحلان في الهديل الصباحيِّ
إلى عش دافئ في الأفق
وتشربان شهد الأغاني

ضجر

فنجان القهوة على الطاولة
والعكاز المتكئ على الجدار

سينتظران كثيراً..
في فضاء الغرفة الصغيرة

أغنية

صوتها الموغل في الرحيل
يخترق الليل إلى شرايين المسجّى
على رصيف الكلام
فينهض في النور
ويغنّي

كلمات

فريتان

مطر يغسل القرى
تومئ شجرة في القفر
تنحني السحابة
كاشفةً صدرها
يرتوي جذر الشجرةِ
فتنام

الوردة النائمة في البريّة
تحلم بالعصفور الذي
سينتقل على أغصانها
في الصباح

لماذا يمشي وحيداً
مخترقاً العتمة
بعينيه المنكسرتين

المجتمعون على مائدة الخوف
سيشربون أنخابهم على مهل
بينما يسنون السكاكين التي
سيقتتلون بها في الصباح

لماذا يضيق هذا الكون الواسع
وتنكسر الأغاني

من يبكي

على ورق الحنين
سأكتب القصيدة

واحضّر مأتماً
مهيباً للأغاني

الشعر

في الجهات جميعاً
ينتشر الشعر
متسللاً من الروح
إلى الفضاءات المشبعة بالنشيج

أصدقاء!

أيها الأصدقاء الوالغون
تسأل الغيمة
وهي تلملم أحزانها في
الصباح
وتجفف دمعها عن نافذة
الرجل الوحيد
في البرية

كلّ صباح

يخرج من جيبه
المرآة الصغيرة
ويجري حواراً مطولاً
مع الآخر...!

طباعي وأخلاقي

عبد المجيد عرفة

طِباعي وأخلاقي تترجمُ ما بيا
وصدْقُ بياني سوف يشرحُ حاليا
وسيرةُ عمري بعد ستين حِجّةً
كتابٌ لمنْ عن سيرتي كان ساليا
سموْتُ بحبّي فوق كلِّ ضغينةٍ
وصار ودادي إنْ أُثِرْتُ دوائيا
سأُثبِتُ للأجيال أنَّ توددُّي
لِمنْ أبغضوني لا يقلِّلُ شانيا
وأنَّ اختلاف الرأْيِ يبني منائراً
وكمْ هدّم الحقدُ الدفين مبانيا

أُحبُّ الذي يُبدي العِداءَ صراحةً
وأكرهُ خِبّاً كاذباً ومُرائيا
وأكرهُ ذا الوجهين إنْ جاء باسماً
وخنجرُهُ الغدّار كان ورائيا
أُحاييهِ بالإحسان حتى لو أنّني
طُعنتُ ومَنْ هادنتُ كان مُعاديا
فلا بدَّ يوماً أن يلينَ فؤادُهُ
أكان جفاءً قصدُهُ أمْ تجافيا
وهذا دواءٌ ليس يعرِفُ سرَّهُ
طبيبٌ بعلْمِ الطبِّ جاء مُداويا
وقالوا بأنّي ساذجٌ وبراءتي
براءةُ طفْلٍ ما تعدّى الثمانيا
وأنَّ عهودَ الأنبياء قد انقضتْ
وثوْبُ المسيح الحيِّ أصبح باليا
وأنَّ مفاهيم الحضارةِ تقتضي
بأنْ أمتطي موْجَ اللآمةِ عاتيا
وأنْ أرتدي ثوبَ الأراقِمِ تارةً
وأخرى كما الثُّعبان أنضو ردائيا
أُلوِّنُ كالحرباءِ صبغتهُ كما
يريد عظيمُ الشّأْنِ، إنْ كان راضيا
وكيف أُداري بالتزلُّفِ ظالماً
ولمْ أكُ يوماً خانعاً ومُداريا

طباعي وأخلاقي

إذا كنتُ قد حابيتُ مَنْ كان مُبغضاً
مريضاً، بداءِ الحقدِ يقصُدُ بابيا
فذاكَ لأنِّي قدْ قبلتُ رجاءَهُ
ومَنْ كان مثلي لا يُخيِّبُ راجيا
ولكنّني إنْ ضيمَ أهلي أو اعتدى
عليّ ظلومٌ صرْتُ كالوحشِ ضاريا
أدوسُ فؤادي في سبيل كرامتي
وأرفضُ حبّاً يستجرُّ المخازيا
فلا عشْتُ يوماً إنْ رضيتُ مذلّةً
لأهلي، ودنْستُ الكرامَ بعاريا
وما أنا إلاّ من (حماةَ). ونهرُها
سقاني فراتَ المجد عذباً وصافيا
فغنّيْتُ شعري في رُباها ولحّنَتْ
نواعيرُها . مُذْ كنتُ طفلاً . غنائياً

يحيكون ورداً.. لموتنا

وقفات نقدية لعين رائية، وروح مثقلة بالأمل،
وقلب تهزه الأذيات، والظواهر الضريرة.. جمعها

العدد 20
2006

الأديب المعروف زهير جبور في كتاب حمل عنواناً هو (يحيكون ورداً... لموتنا).

موضوعات عديدة، وأفكار جديدة، وروح كاشفة للمستبطنات في الواقعين الاجتماعي، والثقافي.

جاء الكتاب في حوالى 204 صفحات من الحجم الوسط وقد صمم الغلاف الفنان لجين جبور.

أغِثني أبا تمام

سليمان السلمان

نأت بلدي
أغثني أيُها السَّفَرُ
نأت بلدي
ونارُ الهَجرِ تَستَعِرُ
رحيلٌ كيفَ أبدؤهُ..؟!
إلى الفُسطاطِ موعِدُنا
وطِفلاً كُنتَ..
والدُنيا لها غَدُنا
نَقِيسُ مسافةَ الأيّامِ
ما نَقَصَتْ ولا زِدْنا
أماناتُ الفراشِ على رحيل النارِ
يُدْني آخرَ العُمرِ
فَخذني.. واقذفِ الأشواقَ
خَلفَ نوافِذ الفَجْرِ
لدنيا.. كُنتَ فيها قطرةً تَسقِي
الأُلى في جامعِ الصلواتِ
تُطْفي الجَمرَ في الحلْقِ
وكُنتَ عليمَ آهِ الوجْدِ
لم تصْمُتْ عن النُطْقِ
وكانَتْ جَذوَةُ الكَلِماتِ
تعبُرُ سيرَةَ الخَلْقِ
فقدْ أشرَعْتَ في وهجٍ من الأفكارِ طَعمَ النارِ

أغثني يا أبا تمام

مرسوماً على الأشعارِ
فوقَ ملاعِبِ الأُفُقِ
ولم تترُك من الخُيَلاءِ للخُيلاءِ
إلا رِفعةً..وَبدا...
عرينُ الشِعرِ صنعةَ حاذقٍ نزقٍ
يُثيرُ الغيظَ والحسدا
فإن لم يَفهموا معنىً
طرقْتَ بَعيدَهُ قَصَدا
لماذا أعجَمَتْ فَهماً على عيٍّ
قصائدُ.. حولَها.. كم شاعرٍ سَجَدا؟!
***
رَحيلُكَ
يحزُمُ الفسطاطَ حُلماً أوَّلُ الدهرِ
رحيلُكَ...
لا أقولُ نَجومُهُ قادت خُطانا
لِنرحَل.. من رَحيلٍ.. راحِلٍ
لِمدائِنِ الأشواقِ
والزمَنِ الذي لا يَنثَنّي.. يُجرِي

صدى الأشعارِ في موّارةِ الشَّجنِ
وأسألُ كلَّ عابرةٍ إلى حرفٍ
ونَقطةُ دَمعها سَفرٌ بلا وطنِ.
أغِثني يا أبا تمامَ
عمّوريةُ انصَرَفَتْ.. عنها المُنى
وَبقيتُ خَلْفَ سواقِطِ المُدُنِ
ملوكي حالُ ملكُهُمُ إلى كأسيَنِ من نَفطٍ ومن وَهَنِ
فلا قُدسٌ ولا عُرسٌ
ولا نصرٌ ولا عصرٌ
فَمعتَصمٌ.. بحبلِ الرومِ مُعتَصمٌ
وتكثُرُ حولنا كُتبٌ على كتبِ
فما نضَجَتْ كُرومُ التينِ والعنبِ
وَعُدنا مثلما عادتْ وحوشُ الرَملِ
خَلفَ سواتِرِ الكَذِبِ
وما زِلنا نصيحُ الصوتَ.. والأسماءُ مُقفَلَةٌ
وأقسِمُ إنّها سَمِعَتْ
ولم تُجِبِ
***
أبا تمّام! أيُّ خَصاصَةٍ تَلْوي خُطانا
فنرحَلُ.. تُصبحُ الفسطاط مأوانا
ونَسقي الماءَ.. قَطراً من عيون البرقِ
تلمعُ حِدَّةً بالنورِ إشعاعاً وبرهانا..
بأن القلبَ فيهِ مجمَعُ الأهواءْ
تبارَكَ فَيضُهُ شِعرا
وبَحراً يَزحَمُ البحرا..
وأطيافاً من الأشكالِ والألوانِ والأضْواءْ
ودنيا.. حينَ تنسُجُها ربيعاً..
جميمُ زهورِها أرجٌ.. ولا تخفى وتَأْتَلِقُ
وفي صدرِ الهوى عِشقُ
ألا نَقِّلْ فؤادكَ إنّهُ الشوقُ..
لأوّلِهِ...

فآخرُهُ بِهِ عتْقُ
ودارٍ تنزلُ الأقدامُ ساحتَها
منازِلُ أُفقِها الأُفُقُ.
***
أبا تمّام ندري.. النَفسُ حينَ تَثُورُ
نفساً من لهيبِ الروحِ في جَسَدٍ
تَدورُ فتأكلُ الجسَدا
كما السيفُ المُهَنَدُ يأكُلُ الغِمْدا
ولم أرَ شاعِراً أبدا
يصُدُّ الوحيَ حينَ يجيئُهُ صدّا
ولكني رأيتكَ تنسجُ الأطيافَ
تبدعُ من أشعتها غيوماً تمطرُ الأفكارَ
توقظُ بالحماسةِ قلبَ مرتغِبِ
وتُنشرُ في دروبِ العقلِ أجنحَةً من اللَهبِ
يطيرُ وراءَها الشُعراءُ والنقادُ..
من يَستطيعُ قبضَ النورِ بعدَ تبعثُرِ الشُّهُبِ
وأعلمُ.. أيقظَتْ أحلامَنا حمّالةُ الحطَبِ..
***
وفي نشرِ الفضائلِ يَرْتَعُ الحُسادُ
تأكُلُ صدرَهمُ نارٌ.. وأنوارُ العُلى زادُ...
وعِطرٌ شفّهُ جمرٌ وقدّ لفّته أعْوادُ...
تأرّج مِثلَ أنفاسِ الحبيبِ..
طوتْهُ أضلاعُ الهوى.. ولِحافُهُ ليلٌ وميعادُ.
***
أبا تمامَ.. إني إنْ أُطِلْ قَوْلاً
زماني امتَدَ مِن آلامِ أعْوامي
وصدري بالذي ألقاهُ مِن نَزْف الدِّما..
دامي..
أعودُ إلى زَمانِكَ.. والزمن المُرَقّدامي

فلا مطَرٌ من العالي
وأعمامي وأخوالي
بكاؤهُمُ حَريقُ الزَرعِ في عَصرِ الدِّما الحالي
حرائِقُ في ضُلوعِ الكونِ... باسِمِ العَصرِ
كانَ العَصرُ عبّاسي
وكُنتُ الهائمَ الناسي
فذَكَرّني ترابُ القُدْسِ أقْداسي
وظَلَّ الحزنُ يَعجِنُني ويَخبِزُني
وظلّتْ كفُّ مَنْ باعوكِ يا أرضي على راسي
تَعُدُّ عليَّ أنفاسي
وتُخطئُ في مسارِ العَدِّ تَحسبُ ذاكَ أخطائِي
فَتُطفئُ في عُيونِ الصُبحِ أَضوائِي
وتُغلِقُ في بُرُوقِ الغَيمِ أنْوائِي
فلا مَطرٌ ولا بَشَرٌ...
بقايا الهمِّ جُلاسي
***
أُصَدّقُ ما شِطاتِ الشَعْرِ في التلفازِ
إنَّ الخُبزَ مِنْ قَمْحي.. وخَبّازي
هُنالِكَ في بلادٍ.. لا تَقيسُ الخِرقَ بالبازِي

تَراجمُهُم فَصاحَتُنا...
وَتَكْفينا بَلاغَتُنا...
وتَرْكَبُ موْجَنَا، وَتُرابَنا، والأُفْقَ.. حمّالاتُ أمْواتِ
وعصرٌ مِثْل هَذا العَصْرِ، مدعومٌ بإصحاحٍ وآياتِ
يُرَتِّب في عُروقِ الرَملِ دَعْواهُ
وتَرْقُصُ حولُنا الآهُ
وفَتْوى من عصيرِ الرّملِ.. حينَ تَبوحُ أفواهُ
نَفتَ عَنَّا شهادَتَنا

فأينَ مواجِعُ الإيمانِ
أَخبرْ أيُّها اللّهُ..
وقُلْ لقُرودِ جَيزانِ
أعيدوا التمرَ للأرضِ
أنا في الشامِ عُنواني
وأدّيتُ الضُحى فَرْضي
ورُحْتُ أُصارِعُ الشَيطانَ
حتى اليوم سهرانٌ بلا غَمْضِ
تَضُجُّ بصَدريَ الدُنيا
وتَركُضُ وحدَها الأحلامُ
من وجَعٍ إلى رؤيا
ونَدري.. كانَ شاعِرُنا
يصدُّ الرومَ.. لكِن طيٌّ خلْفَهْ
ومُعتَصِمٌ بصيحَةِ أُمَّةٍ...
يلقى القبائِل كُلَّها.. حضَرَتْ إلى الزّفَّة
أغثني.. يا أبا تمّامَ
نِصفُ القَلبِ.. يأكُلُ غاضِباً نِصْفَهُ
ونَحنُ..
ونحن نُبارِكِ الأَعداءَ
نَمْنَعُ أيّها السَقّاءُ
شُرْبَ الماءْ
عن ابنِ الفاطِمِ الزَهراءْ

فلا الأُردُنُّ يَسْقينا
ولا النيلُ الذي هينَا.
أراهُ اليَومَ مَحروقاً..
تُحاصِرُهُ لُصوصُ البَغْي في الصَحراءْ
وقَلْبُ الأرضِ... يَنبُعُ نِفْطُهُ بالنارِ يَرْوينا.
ومن لا يَملِكِ القَلبَ الذي يَروي الشَرايينا
سَتُمطرُهُ خَلاياهُ براكِينا.
وَيَخْنُقُهُ حُماةُ الدينِ والأكوانْ
ونُعلِنُ: إننا عَرَبٌ بلا عُنوانْ
فإنْ شِئتُم..
فهاتيكَ الصحارى.. خلفها بِيدٌ على بِيدٍ..
وَلَنْ تَجدوا بِها إنسانْ

132

تدرين أن البحر لي

طلعت سقيرق

بالله أسألكِ احملي
شعري لأجملِ منزلِ
واسقيه درغلةَ المنى
بين الحمام الزاجلِ
فإذا النقاطُ تقافزتْ
تبغي الشهادةَ حوقلي
وإذا الفواصلُ أسرجتْ
خيل الجنون فبسملي
وإذا الحروف تنهدتْ
نار الغرام فسبحلي
لا تغضبي يا حلوتي
من ثورةِ المتعجلِ

تدرين أن البحر لي

تلك الحروفُ غريبةٌ
في سعيها فتجمّلي
الشُعر إنْ أنشدتهُ
حلو لذيذُ المنهلِ
أبياته وردٌ على
وردٍ وفيضُ خمائلِ
ماذا أقولُ لأحرفٍ
جُنَّتْ وحبكِ شاغلي
قيدتِ قلبي فاكتوي
ولثمتُ فيكِ سلاسلي
تدرينَ أنكِ جنة
والنسكُ بعض شمائلي
حبري يطير مسهداً
من شوقهِ فتأملي
أوَ تسألينَ عن الهوى
قلبي أسيركِ فاسألي
كمْ شاعرٍ يهواكِ كمْ
من قائلٍ متقوّل
بعضُ الفواصل خفقتي
بعض الحروف أناملي
أنا لستُ أرضى غيرَ أنْ
أرقى مكانَ الأولِ
تدرينَ أنّ البحرَ لي
ولهم رمالُ سواحلي

إنْ يشربوا فليشربوا

من بعض بعضِ مناهلي

134

رحيل

خطاب مناوئ

فاروق وادي

لم يكن بيكاسو هو الذي رسم لوحة الغرونيكا..

هو نفسه قال ذلك!

وكنت أتأمل مجموعة اللوحات التي كان الفنان إسماعيل شموط قد اكتنز في داخله صورها أثناء زيارته الأولى لفلسطين، بعد زمن امتدت فيه حرقة الأشواق ومكابدة الحنين.

كانت اللوحات منفذة بألوان داكنة تشبه لحظتها، بينما ضربات السكين المتأججة ترسم بلغتها الجمالية لحظة قبح إنساني كان الفنان شاهداً عليه، قرب حاجز إيرز عند مدخل غزّة، حيث العمّال العائدين إلى بيوتهم يعانون الإنهاك، بعد يوم من الاستلاب ومكابدة صنوف القهر والإذلال التي يمارسها ضدّهم جنود يشرِّعون فوّهات حديدهم وبارودهم، مواصلين تكريسهم لشريعة غاب الاحتلال.

في تلك اللحظة، كان السؤال يلح عليّ: إلى متى ستظل فلسطين المخبوءة خلف الرؤى الشفيفة، فلسطين المستعادة من ذاكرة مثقلة بالحنين، والممتزجة بالخيالات والذكريات البعيدة للفنان، أجمل من حقيقتها الداكنة على أرض واقع ما زال يخيّم عليه شبح الاحتلال؟

وكدت أسأل إسماعيل شموط، لماذا لم تحرّك قلبه المُتعب صور الجمال التي تتغلغل في كل ذرّة من ذرات فلسطين؟!

ألم ير في تجواله زرقة البحر في عناقه مع الأخضر؟ ألم يشاهد ذهب الرمل الزاحف نحو قهوة التراب؟ ولماذا أغواه جرح اللحظة القاسية عن رؤية فتنة موجعة، جارحة، على الأرض؟

لم أطرح السؤال. ولذلك لم يجبني إسماعيل!

لكنني كنت أصغي إلى الإجابة بصوت بابلو نيرودا، القادم من بعيد الزمان والمكان، ولكن من حالات الأفق التي تتشابه في الأحوال:

"تسألون: لماذا في شعره

لا يتحدث عن الأحلام.. عن الأوراق

عن البراكين العظيمة في وطنه الأصيل؟

تعالوا لتروا الدم في الشوارع

تعالوا لتروا الدم في الشوارع"

لابدّ أن الذّلُّ كان يُغرق الشوارع عند الحاجز في ذلك المساء، فيملأ القهر قلب فنان أثقله الأسى على مدى السنين. تراجعت الصور الجميلة في مخيلة أدمنت لملمة صنوف الجمال ورؤاه من الأطراف القصية لذاكرة هي الآن أكبر من عمر الذهب، لتحل مكانها صورة بؤس يشكّله الاحتلال على امتداد الزمان والمكان.

لم يذهب إسماعيل شموط إلى أرض فلسطين مزمّلاً بهاجس البحث عن صياغة ملوّنة لخطاب مناوئ. ولا نحن ذهبنا، فنانين ومبدعين، للبحث عن ذلك، كي تنشغل مؤسساتهم وهيئاتهم المختصة في تقصي تفاصيل كلماتنا وألواننا وأغانينا وآهاتنا وحشرجات أصواتنا، فتصدر السلطات الإسرائيلية تقريراً لا يرى خطابنا الإعلامي والثقافي إلا فعلاً مفطوراً على المناوءة، فكأن النزعات العدوانية متأصّلة فينا، أو كأنما هكذا ولدتنا أمهاتنا!

* * *

لم يكن بيكاسو هو الذي رسم الغرونيكا..

هو قال ذلك!

فعندما داهم جنود الاحتلال النازي بيته في باريس، أخذ الضباط يحدّق في الدراما التي تضج بها اللوحة الرمادية الساخطة على قصف مدمرّ أودى بالآلاف من سكان مدينة غرونيكا في الشمال الإسباني: موج جامح يزرع الموت. أوصال مقطّعة تبحث في الرماد عن أوصالها. جثث تخرج من أكوام الجثث. ثور طائش يدمِّر المدينة.. والحصان الضّحية يُطلق صهيلاً يواجه به الموت، فيما تتناهى في المدى صرخات مخنوقة تخرج من مدينة باتت في ذمّة الرماد.

حدّق الضابط في اللوحة، ثم نظر إلى الفنان متسائلاً:

- هل هذه اللوحة من عملك أنت؟

فرد بيكاسو ببلاغة تشبه تلك الخطوط الجارحة القوية للوحته الملحمية:

- لا.. إنها من عملكم أنتم!

* * *

أيها الواقفون بحديدكم وبارودكم ونيرانكم المهيأة للاشتعال عند حاجز إيرز وكل الحواجز.. أيها الهابطون من وزاراتكم ومقرّات أحزابكم وثكناتكم ومن مستوطنات تستشري علم قمم جبال هي لنا.. أيها المعمّدون بأيديولوجيا تسوِّغ القتل والقهر والإذلال والاحتلال: لوحات إسماعيل شموط المنقدّة بالسكين. قصائدنا المحفورة بالحجر على حجر. أغانينا المجرَّحة. لغتنا المتفجرِّة المتميِّزة غيظاً. خطابنا المناوئ...

كل ذلك من فعلكم..
كلّه من عملكم.. من عملكم أنتم!

136

شجرة المنزل

ألبرتو مورافيا*

ت: وفاء شوكت

كانت الخلافات بين أوديناتو وزوجته كارينا، تتواصل حول ملاءمة العيش وسط الطبيعة، أو وسط الأبنية التي يشيِّدها الإنسان. كان أوديناتو، وهو رجل نظام ودراسة، يميل إلى حياة متحضِّرة، بيتية، مدنيَّة، بعيدة عن عنف الطبيعة وألغازها. أما كارينا، فكانت تحب ممارسة التمرينات الرياضية في الهواء الطلق، والسباحة، والشمس، والغابات، وتحب السير عاريةً على الشاطئ، ومثل ذلك من الأمور. وإذا ما كنا نريد سحب النزاع الذي يبقيانه دائماً في

* ألبرتو مورافيا

ولد ألبرتوا مورافيا في روما عام 1907، وتوفيّ فيها عام 1990. ألَّف كتابه الأول وهو في الثانية والعشرين من عمره: "اللامبالون"، الذي ضمن له الشهرة الفورية. ونشرت روايته "المرأة الفهد" بعد وفاته، عام 1991. من أعماله: "الاحتقار"، "السأم"، "رحلة إلى روما"، وأخيراً "نزهات إفريقية". ظهر كتابه "جدل الأخطبوطات" في إيطاليا عام 1956، وهو مجموعة نصوص متهوِّرة، يبدو فيها مورافيا غير متوقَّع، ينهل من الميثولوجيا والأساطير الوثنية.

حدود العواطف الزوجية، أمكننا القول، إن الزوج يمثِّل حضارةً عقلانية، وإنسانية، مدنية، الخ؛ وإن الزوجة تمثَّل العكس تماماً. وتحدث أحياناً في هذه العائلات البرجوازية مجابهات صغيرة جداً مماثلة تخفي وراءها مجابهاتٍ أكبر بكثير.

وبالمقابل، كما سبقت أن قلنا، كان النزاع ينحصر دائماً في حدود الحميمية الزوجية. صحيح أنهما لم يكونا متفقين حول هذا التفصيل، لكن الوفاق كان تاماً تقريباً بينهما، حول باقي الأمور. وكان كل شيء يسير دائماً على ما يرام، لو لم تبرز فجأةً مشكلة الشجرة المزعجة.

كان الزوجان ميسوريْن بل ثريَّان، يسكنان في مبنى قديم وسط المدينة. وكان في الشقة، من بين غرفٍ أخرى، قاعة استقبال فسيحة. والحال أن كارينا وجدت أن زوجها، وقد عادت إلى المنزل بعد ظهر يومٍ من الأيام، يستعدّ، وهو مسلَّح بسطام [23]، لقطع جُنْبَة [24]، أو بالأحرى، شجيرة لا تزال ليِّنة، نمت، فجأةً، في زاوية قاعة الاستقبال، بين المدفأة ذات الطراز الإمبراطوري، وصِوان المائدة، طراز لويس الخامس عشر، المملوء بالتماثيل الصغيرة الثقيلة الزخرف، وأواني "سيفر" [25] الخزفية؛ كان طول النبتة أو الشجيرة الآن متراً. وهي نبتة لم ترها زوجة أدويناتو أبداً من قبل هي طويلة ومستقيمة، أوراقها كبيرة وخضراء، لامعة وذات وبرٍ قليل من جهة، ومائلة إلى البياض من الجهة الأخرى. باختصار، أوراق شبيهة جداً بأوراق الدلب. لكن بدلاً من رأس ورقة الدلب الذي يجعلها تشبه غالباً يداً أصابعها متباعدة، كانت هذه الأوراق على شكل قلب، له رأسان، أو بالأحرى قلبان ذائبان في واحد، يشبهان بالضبط القلبين الذين يحفرهما العشاق في قشر الشجر ويجمعانهما بسهمٍ واحد يخترقهما. كانت هذه الشجيرة تنبثق من الأرض المبرقشة. وبالإمكان رؤية الجذور الليِّنة وقد غمست لحاها بين لوحتين صغيرتين منها، بوضوح.

أطلقت المرأة صرخةً وهي ترى أودويناتو يُشْهِر السطام، بطريقةٍ عدوانية، ضد النبتة الصغيرة الناعمة؛ فتدخَّلت في الوقت المناسب، لتحوِّل اتجاه الضربة، التي وقعت أخيراً على صِوان المائدة طراز لويس الخامس عشر، محطِّمة واجهته الزجاجية. وتبع ذلك مشادة حامية بينهما: ومثلما يحدث دائماً في مثل تلك الحالات، أعطت الشجرة، التي كانت غير ذات معنى بذاتها، الفرصة لإطلاق العديد من الأحقاد المكبوتة؛ كان أودويناتو يصرّ على أنه يجب اقتلاع النبتة، التي، برأيه، لا تنسجم مع طراز الديكور في القاعة. وكارينا تلومه على كراهيته المعتادة

---

(23) سطام (حديدة تحرَّك بها النار)
(24) جُنْبَة (كل شجرة علوها متران إلى أربعة أمتار، تظل صغيرة، وإن شاخت).
(25) سيفر (خزف فاخر من صنع مدينة سيفر بفرنسا).

للطبيعة، وتصرخ قائلة: "هذه هي حقيقتك، حين ترى شجرةً فإن أول فكرة تخطر ببالك هي قطعها.. لكن، ألا تعرف أن الأشجار مقدَّسة؟" ويجيب أوديناتو على ذلك بأنه لا يملك شيئاً ضد الأشجار؛ إلا أن وجود شجرةٍ في المنزل يشكّل عائقاً كبيراً. هذا دون الأخذ بالحسبان وجود فرق بين شجرةٍ وأخرى: فليتها كانت شجرة سنديان، وهي شجرة نبيلة، كانت أوراقها تتوّج رؤوس المحاربين القدامى، أو شجرة الغار المقدَّسة (وهي شجرة ربَّات الفن)، أو شجرة الزيتون الورعة والمسالمة، أو شجرة سرو جنائزية لكن حالمة، أو حتى، ولمَ لا، شجرة صنوبر، نستطيع تزيينها في نهاية العام بالشموع وأكاليل الزهر. أما هذه الشجرة، فالله وحده يعلم من أين خرجت، وأي شجرةٍ قذرةٍ هي. وترد زوجته قائلة:

"لكن، أخيراً، لمَ تزعجك؟ إنها لا تعوي مثل الكلب، ولا توسِّخ المكان مثل الطير... إنها صامتة، محتشمة.. لا، لا، إنه حقاً رأي قَبْلي [26]." ويبدأ أوديناتو، بعد أن عاد السطام إلى المدفأة، وهو يعترض على وجود الشجرة في منزله، بالتراجع شيئاً فشيئاً، تحت شتائم زوجته، باتجاه مكتبه. كان يستسلم دائماً تقريباً أمام كارينا، التي كانت تزداد تسلُّطاً، بشرط، كما كان من عادته أن يقول، ألا تحشر أنفها في كتبه، وفي ما عدا ذلك، تستطيع فعل ما تريده. وهكذا، فتح أوديناتو باب مكتبه في ذلك اليوم، بعد أن ردَّد بصرامةٍ شديدة، أنه لا يحبِّذ إطلاقاً قصة الشجرة هذه، واختفى بداخله.

أمضت كارينا طوال بعد ظهر اليوم ذاته وهي تقرأ مؤلَّفات في علم النبات، وتبحث في مسألة النوع الذي يمكن أن تنتمي إليه هذه الشجرة الغامضة؛ ليس ثمة شك في كونها شجرة، لأن لون الجذع وقوامه خشبيَّان. ويسمح شكل الورقة، من جهةٍ أخرى، بتصنيفها بالتأكيد بين الأوراق العريضة ذات الورقية النافضة. حتى الآن، كانت كارينا في وضعٍ حسن؛ أما تسمية الشجرة باسمٍ فأمر مستحيل البتَّ فيه. ولابد أن تكون، على الرغم من ذلك، شجرةً سريعة النمو، لأن كارينا لم تذكر رؤيتها ليلة البارحة خلال استقبالٍ صغير تمَّ في قاعة الاستقبال وقد نمت، في ليلةٍ واحدةٍ فقط، ما يقارب نصف المتر. وحسبتْ كارينا أنه في معدَّل كهذا سيصل طول الشجرة إلى ثلاثة أو أربعة أمتار، في أسبوع. وكانت تقف، من وقتٍ إلى آخر، وهي تقوم بأبحاثها، لتداعب أوراق الشجرة. وفي ذلك المساء، رفض أوديناتو المتذمِّر أن يتكلَّم مع زوجته، عمداً. لكن كارينا كانت تفكِّر في شجرتها، وتشعر بأنها سعيدة.

وفي الأيام التالية، تأكْدت تكهُّنات كارينا بدقة. كانت الشجرة تنمو، وتقتضي الحال قول ذلك، بسرعةٍ كبيرة. وأصبحت نبتة المنزل بالأمس، شجيرة في صباح اليوم التالي. وأصبح

---

[26] رأي قَبْلي (رأي مكوَّن من قبل لا رجوع فيه).

الجذع خشبياً عند الأسفل، قائماً نحو الأعلى، وأخذ لون القشرة البنيِّ يطرد اللون الأخضر النباتي بشكلٍ جليّ. حتى الأغصان اكتسبت شكلاً: الأكبر منها تثخن، والأصغر تحوَّل اللُّب الطري فيه إلى ليفٍ لدن مغطى بالقشر. ووصل غصن من أغصانها إلى الصوان، وكان بالأمس لا يمسَّه. كانت كارينا في أوج سعادتها، وأخطر أوديناتو نفسه، مع أنه ردَّد أن هذا الشيء سوف لن يتأخَّر في خلق المشاكل، التي أهمُّها إدخال نوتة خاطئة في ديكور قاعة الاستقبال، أخطر للاعتراف، وهو يصرف بأسنانه، بأنها كانت شجيرة جميلة.

وفي ذلك اليوم، لم تهتم كارينا، وقد أثارتها الحماسة، إلا بالشجرة. فطوت سجادة "البخارى" التي كانت ترسل رأسها في الزاوية، وانتزعت ورقتين عفنتين، بالطبع، ثم ذهبت لتحضر مرشَّة، وضعت مستنقعاً حقيقياً على الأرض. صغرت البركة شيئاً فشيئاً واختفت، وهي إشارة صريحة إلى أن الشجرة شرٌ كامل.

بعد هذه البدايات السعيدة، لم تفعل الشجرة سوى النمو. كان الجذع، الذي هو بحجم ساق، ينتصب تقريباً حتى منتصف الجدار، بَميَلان قليل نحو مركز الغرفة. واتخّذت القشرة هيئتها النهائية، قشرة ناعمة، عسليَّة، فاتحة، بيضاء هنا، صفراء هناك، وأعلى بزرقة السماء، قريبة جداً من قشرة الأوكاليبتوس. كان للشجرة أربعة أغصان رئيسية. يميل أحدها إلى جهة الصِوان، مُخْفياً بخطٍ غير متوقَّع، الزجاج الذي كسره أوديناتو. والثاني يميل لجهة المدفأة، حيث كانت المرآة المتحرِّكة، التي تزيِّن الساعة ذات الطراز "الإمبراطوري"، إنها تختفي الآن، في الخضرة؛ والثالث، الأكبر ربما، لأنه كان أكثر حرية في التمدُّد على راحته، تتقدَّم أوراقه تقريباً إلى وسط قاعة الاستقبال، والرابع أخيراً، يقف عمودياً، وينسحق على زاوية السقف. باختصار، كانت الشجرة تتنامى.

ودعت كارينا، وهي في قمة سعادتها صديقاتها الحميمات جداً، لتأتين لتأمُّل الشجرة. وأتت النساء يملؤهن الفضول، لأنهن سمعن الحديث عن الشجرة بغموض، ويعتقدن حقيقةً أن الأمر يتعلَّق بنبتة "فوشية" [27] أو "أزالية" [28]، وباختصار بذاك النوع من النباتات العادية التي تضعها السيدات في أصيص، في زوايا قاعة الاستقبال. لكنهن تجمَّدن عندما وجدن أنها شجرة حقيقية، لها جذور، وجذع، وأغصان، وكل شيء، ابتكار فريد في نوعه، حتى في زمن الحداثات الغريبة هذا. لذا، سكتن بضع ثوانٍ، من الذهول والحسد، وليس فقط كلامياً، بل عقلياً أيضاً. وأخيراً، لم تعد تلك الثرثارات يعرفن ماذا يَقُلْنَ أو بماذا يُفَكِّرن. بعد خروجهن من منزل

---

[27] فوشية (جُنْبَة مشهورة بزهرها تعرف باسم نباتي ألماني).
[28] أزالية (جنبة للتزيين من فصيلة الخلنجيات).

كارينا، استعدن شجاعتهن وقُلْنَ في أنفسهن إن الشجرة لم تكن هذا الشيء الخارق، بالدرجة التي تصوَّرتها صاحبة المنزل. وقالت إحداهن: "حسناً، كانت شجرة، وإذاً؟ كان من الأطرف لو وجد في قاعة الاستقبال، ما أدراني أنا؟ مِطْيَرَة (29) أو شبل داجن". وأضافت امرأة أخرى: "بماذا تفيد الشجرة؟ إنها ثابتة مثل صخرة، صامتة مثل سمك الشبوط (30)، وليس باستطاعتنا القول إن بإمكان كارينا استخدامها للوقاية من الشمس. فجدران المنزل تقوم بتلك المهمة. وختمت الشريرات قائلات: "كلا، إنها شذوذ حقيقي، بل أكثر من ذلك: ذوقها مريب.

بعد أسبوع، بلغ قطر الشجرة البالغة الآن متراً ونصف المتر عند القاعدة. وازداد ميلان الجذع نحو وسط الغرفة، حتى ليقال إن الشجرة كانت تمد ليس أغصانها، بل ذراعيها، لتستحوذ على الغرفة، ولون القشرة الفاتح واللَّحمي يؤكِّد هذا الشعور الحيواني المجسِّي (31). وتنغرز جذورها الضخمة والملتوية، مثل المخالب بين لويحات الأرضية، رافعةً وقالبةً إياها. كانت كارينا، وهي فريسة لهوى شجرتها، قد أخلت قاعة الاستقبال بأكملها.

كان من الغريب حقاً الدخول إلى هذه القاعة الكبيرة، ولا نجد بين جدرانها الأربعة العارية، المغطاة بالورق الموشى، سوى شجرةٍ ضخمة، وحيدة ومنفيَّة في زاوية، مماثلة لأخطبوط نباتي، بأذرعها الكثيرة الورق، الممدودة لتعجَّ في هذا الحيِّز أو المنتصبة لاكتشاف السقف. كان هذا الكائن الضخم المهيب، يدهش بأنه لا ينطق، ولا ينادي بصوتٍ كئيبٍ وحانق. والحال أن أوديناتو، شرط تركه وشأنه، لم يعد يزعج زوجته أبداً. لكنه كان يطلق مكبوتاته خفيةً جالساً مع أحد أصدقائه في مكتبه، ويقول:

"ليس لأني أعترض على الشجرة بحد ذاتها، لكن لكل شيء مكانه... الأشجار في الغابة، والإنسان في منزله.. ماذا تعني شجرة في قاعة الاستقبال؟ هذه الطريقة في رزِّ الطبيعة داخل

المنازل، هي حداثة شمالية... إن الشماليين يملؤون منازلهم بالنباتات، ربما لأنهم لا يزالون يذكرون الزمن، القريب العهد، الذي كانوا يختبئون فيه، في تجويف شجرة البلوط.. أما نحن، فإننا ننتمي إلى حضارة أقدم... ولا نحتمل الغموض أو العدوى... مدننا مصنوعة من الحجارة.. يبدأ الريف خارج الأسوار، وليس ضمن الجدران!..." هكذا كان يوضِّح فكرته، بوقار. لكن أصدقاءه كانوا يقولون فيما بينهم إنه رجل ضعيف، وإن زوجته، كما يقال، هي التي ترتدي البنطال في منزله.

---

(29) المِطْيَرَة (بناء كبير مخصَّص لتربية الطيور).

(30) الشَّبوط (سمك يعيش في المياه الحلوة).

(31) المجس (زائدة لا مفصليَّة قابلة للانمغاط والانكماش، توجد عند بعض الحيوانات، تمكنها من القبض على فريستها).

أخيراً، وفي ليلة جميلة من ليالي ذاك الصيف، أيقظت فرقعة رهيبة الزوجين، تبعتها فرقعة كمية كبيرة من الأنقاض. ركضا نحو قاعة الاستقبال، وأول شيء رأياه من خلال فتحةٍ كبيرة في السقف، هو النجوم والهلال. هتفت كارينا وهي تركض لتقبلّ جذع شجرتها العزيزة شجرتي العزيزة تريد تنسُّم الهواء العليل!" فكرَّ أودنياتو: "هاكم كيف هنَّ النساء". لكنه، هنا أيضاً، لم يستطع الاحتجاج.

بعد شهر، كانت الشجرة تملأ قاعة الاستقبال بأكملها بأوراقها المضغوطة والمتشابكة. كانوا يفتحون الباب ويجدون أنفسهم وجهاً لوجه، كما يقال، مع غابة. أوراق، وأوراق، وأوراق. في مثل هذه الظروف، لم يكن مدهشاً أن يجد أودنياتو ذات ليلةٍ الشجرة، صراحةً، في سريره. لا أكثر ولا أقل. كان غصن قد دخل الباب المحطَّم وتقدَّم نحو السرير الزوجي للرجل المثقَّف. ووجد الزوجان نفسيهما مفصولين نهائياً، بحاجز من الأوراق والأغصان. وكان أودنياتو يتذمَّر، من ذلك، قائلاً إن الشجرة تنمو، صراحةً، فوقه، وتضايقه، لأنها تضرب ظهره وساقيه. وكارينا تجيبه بأنه متعصِّب حقيقةً، وجهله مطبق. أما هي، فكانت تشعر بتنميل الأوراق على طول جسمها، الشيء الذي يؤثِّر فيها تأثيراً آخر مختلفاً تماماً. وتقول إنه حمَّام الطبيعة.

وفي فصل الخريف، سقطت الأوراق، وملأت قاعة الاستقبال بأكوامٍ حفرٍ تصدر حفيفاً. أحضرت كارينا مُشَذِّباً قَلَّم الشجرة. وتشوَّشت قراءات أودنياتو بضعةَ أيامٍ بسبب ضربات الفأس. وأخيراً، قدَّمت كارينا الشجرة لزوجها، فخورة مثل أمٍ تعرض ابنها بشعره المقصوص للمرة الأولى، وقد اقتصرت على أغصانها الأكبر دون أوراقٍ أو فروع، قوية ذات عضلات، أكثر من أي وقتٍ مضى، جاهزة لمواجهة قسوة الشتاء. تظاهر أودنياتو المذعن، بالإعجاب بها. لكنه، في نفسه، كان يعتقد أن الطبيعة هي كارثة جميلة، وأن على الحضارة التي تحترم نفسها أن تبقيها أبعد ما يمكن عنها.

142

مصانعة اليباس

«نحو ذهب تُجمِّره النار لا الخديعة»

إبراهيم الخليل

- أنا الضلِّيل

أشهد أنَّ الضلالة خروج عابث
من جبَّة العاشق إلى رماد الكائن
الهالك...
وأنّ هذه النار أزليَّة
والخديعة عابرة...
لا جدي امرؤ القيس
يرفو قروحه عند جبل عسيب بالكلمات...
ولا أمّي هند بنت النعمان
تمزج عماها بقليل من الزيت المقدَّس
ونور الشموع في الدير...

أعلن مِ اللحظة هذه:

بهذا النبيذ الكنسي اصطبحت بلا ندامى

فمحوت كلَّ الأسماء

إلاَّ قمصان الماء...

كلهم غابوا وقالوا: نلتقي ذات مساء

وما التقينا

اختنق الهواء...

فظلَّ النَّدى يذرذر أصابعه في روحي

"وروحي عوسجة/ وحشية"...

فأشهق "يا زي"...

وتشتعل النار.. والنار توازي..

- قرب هذه النار يتجمَّر هذا القلب، وهذه الأنثى قربك، تطعمك أرغفة الأياتيم، وتسقيكَ شراب "القند" كي لا تترك لك فرصة للبكاء أو النوم، فتسطع روحها صحناً من "الوَدَع" المغسول، فأُراني ذاهباً بحتفي إلى الخديعة العامرة، ومعي ملاكي الحارس تعويذة منها، وعندي متّسع من الوقت اللابد كفهد متربص لتأمل هذا الأنف الرُّوماني المشاكس، والعينين الغائمتين بالكستناء الدافئة، مؤكّداً عواطفي الجيَّاشة.. تجاه هذه المرأة.
- وهذه المرأة

غامضة كنصّ صوفي لأسيادي...

وعرة وشاهقة كحدائق بابل المعلَّقة...

تفوح رائحتها من أغصاني

كالعرفان...

فأحلم بنبيذٍ يُسكِر قلبي البردان...

هذه المرأة

منمنمةٌ فارسيّة

مشغولة من شغفٍ على قطعة حرير

من شنغهاي

بأنامل صبايا تبريز

فأيُّ جنون في هذا التطريز؟!...

هذه المرأة

بحيرة للسمك المقدّس والمرجان

غزالة للمسك

تفاحة للضوء

عنبرية من نعنع

في "استكان"...

لن تغني لك اليوم أغنيتك الأثيرة

"أنا هويت وانتهيت"

سيغنيها لك قلبها الحنَّان...

كما غنّى شعرها بين يديك

فوضى الفصول...

فارتسمت أمامك شوارع خالية

وفوانيس تنتظر

لتطلق ألسنتها المشتعلة في العتمة

كالرغبة المغتلمة..

في المقبرة الخرساء...

- مقبرة خرساء لأجدادهم، ينادمون فيها الخراب، وينامون مرتاحين، يأتونهم بالزهور والحلوى وُقرَّاء المصاحف في الأعياد، وحين يتعبون، يسندون رؤوساً يسكنها النمل واللغة الباهرة وشتائم العاهرات، فتولد شواهد حجريَّة جديدة، مقبرة حوّلها الوقت إلى مقصف وحانة، يسكر فيها الأحقاد على رفاة أسلافهم، فتمتلئ الساحة بالحزن والماء، مقبرة تلبس قمصان المطر الفارغة أسئلة، ومثل نجمة عاصية تسقط كلماتك بين جرار الفخار، فتصحو "رقّتُكَ"، تصحو روحك على الخوف والبرد والانتظار.. فاعبر..
- أيُّها العابر

نحو ذهب تجمِّره النار لا الخديعة
قبِّلْ معقد الحاجبين..
قبِّلْ الجفون المتعبة من أرق ممشوق وهوى
ثم اقرأ وجهها...
أيها الصابر..
بعد فنجان القهوة، تهيَّأ للرحيل
فثمَّة حديقة
ويمامة في طريقك...

- يمامة مغناج، بنت عشَّها في أعلى شجرة سرو من أشجار الحديقة العامة، وقفت ترقب عاشقين يجلسان على كرسي خشبي صامتين، رأس المرأة على كتف الرجل، وكفها ينام في كفه، وقد اشتجرت أصابعهما بحنان، فغمرت النشوة أرجاء الحديقة مثل تاج من الندى والزهر والتراتيل الهامسة والضوء.
- على جناح نورس غمره الرذاذ
قرأت اسمكِ...

ثم محاه الضوء..
فتساءلت: ترى ماذا يدور في هذا
الرأس الجميل؟
وبمَ تفكّر هذه الأصابع الرشيقة؟
وما الذي تخطّط له هذه المرأة
الفاتنة؟
هذه المرأة تقاسمك:
الكأس
وألوان اللوحة
وأسرار الوردة
وتمائم القصيدة

وعذوبة اللحظة

وهرطقة الصمت

وزرقة الغرنوق

فلتكن عاصياً.. فلتكن طائعاً

أيها العابر...

وتصالح مع الأسوأ.

- أسوأ ما في العالم أن تعشق مدينة تصلبكَ، تبادلك الحب بالموت، والعشق بالحقد، والوفاء بالخيانة، فدع الموتى يدفنون موتاهم، دعهم يجمعون أعواد النعنع الذابل لقبورهم، والشوفان لأيامهم القادمة، والحصى لمناقلهم الخشبية، وامضِ إلى أنثاك، فقد أعدت القهوة لك، والأغاني لروحك، والدفء لجسدك البردان، ولا تَأبه بما يقولون وامتثل لوصاياها.. فهي:
- امرأة تتلع جيدها في وجه الريح

شاطئاً للكراكي العائدة...

ديراً للعصافير...

دفتراً للحجل

ثم تمدُّ أصابعها إلى الغيم..

يضطرب الغيم..

وهي تعيد تشكيلة على هواها

تؤرقك كل ليلة...

تأتيك في الحلم

تحمل سلة من العنب والزعتر البرّي

والغرنوق الأزرق

أنثى مثل ربَّة الكروم..

تعصر لك من عنبها خمراً لشرابك...

ثم تحمل سلتها

وعطر أنوثتها

وماء حروفها

وجذوة اشتعالها..

- ترميك بالزعتر والغرنوق.. وتمضي

فيا لها امرأة!!...

ترتّب فوضاك...

وتمسح ندوب روحك العتيقة

ترفوها بلغة الجسد...

- هذا الجسد عنب مغسول، ينتظر المعصرة، ليكون خمراً وناراً، يحلم بأختام النبَّاذ، تغلق عليه فوهة الفخار، لينام، بينما تظل روحه يقظة، وهذه المدينة، تطعمني ثمارها المُرَّة، فأراني أنكر نفسي، أرقب البدو العابرين على أباعرهم نحو جبل البشري، تفوح من ثيابهم رائحة الدم والتبغ ودخان النار، أرى القرويين في المضافات والمقاهي البلديّة، يدخنون بشراهة ويهزّون رؤوسهم باستسلام، أرى النسوة المجللات بالسواد يمضين إلى زيارة المقامات، يحملون النذور الرخيصة.. فأعود إليها:

- حين أشبك أصابع كفّها

أشتعل بالرمَّان

وباللهب القدسي يجمّر ذهبي

ويترع أباريقي الشراب المعتَّق

وحين أدخل رواق الجسد

كشاعر أعمى

يفرُّ الحجل مذعوراً

ويغمغم الجسد الخادر بكسل:

من أذن لهذا البوَّاق أن...؟!

نصف عبارة..

ويترك لي نصف السرير الفارغ..

ونصف التفاحة...

- وهذا الجسد بستان يعبق بالدراق المراهق، وهذه الرقصة الشرقيّة، ترسم دائرة اكتمالي، فكيف ألملم أسراب الفراشات الهاربة من موسيقا قدميك الحافيتين؟! كيف أخرج من دائرة المحو إلى لحظة الصحو؟! ومن معطف المطر الفارغ إلى جبَّة الدرويش العاشق؟!

مسرح

البجعة البيضاء

نص مسرحي جديد مميز للمسرحي المعروف وليد فاضل صدر حديثاً في كتاب من منشورات اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (البجعة البيضاء).

مسرحية حافلة بتزاوج فني رائع ما بين الواقعي والخيالي وصولاً إلى ملامسة أسئلة فكرية وفلسفية تعذب الروح الإنسانية وتشظيها.

جاءت المسرحية في حوالى 195 صفحة من الحجم الوسط. وغلافها للفنان محمد بدر الدين الأيوبي.

149

الــنيــر

مالك حسن

ـ عليكَ أن تنهض باكراً. سنحرث أرض المسيل، وسنقطع جذع شجرة التين المرميّة. التفتَ الأب صوب الابن دون أن ينظر إليه، وأردف بشيء من التحذير والحنق:

ـ إياك أن تنسى نفسك!

حدجه بغتة بنظرة مترقبة، ثم انحنى على الفرّاعة وراح يشحذها من جديد. لم يحرك الابن ساكناً، بل بدا كأنه لم يسمع ما تفوّه به الأب. كانت إبهامه والسبابة مسترخيتين على شاربيه وهو يرسل النظر عبر النافذة باتجاه الحرش. لم يكن ينظر إلى شيء محدد، وإنما كان مستغرقاً في استعادة مشهد يوم أمس، حين تراءى له أن أمارات غير مألوفة كانت تعلو وجه أخته سهام، كان يلوح في عينيها شيء يشبه المكر والتصميم. الآن أخذ يربط بين تلك الإمارات وبين تهديدات الأب:

ـ أنت تلعبين بدمكِ... أقسم بربّ العباد... إذا صدف وأدرتِ رأسك صوبه... قلت لك: لن تتزوجي منه وكفى!

ما كان بمقدر الابن أن يدرك سرّ هذه القسوة الدفينة في صدر الأب ولم يشأ أن يصدق ما جاء على لسانه، ذات مرة، في نوبة غضب:

ـ أنا لم أنجب بنات كي يعتليهن أولاد الناس.

وزاد من دهشته أن خطيب أخته الأخير كان الثالث في ترتيب منْ خطبوها لأبيها.

ـ أن نحرث المسيل مفهوم، ولكن ما الفائدة من تقطيع الجذع إذا كنا سننتظر إلى الصيف كي نحيله إلى فحم؟!

قال الابن بنبرة متوجسة.

ـ طالما أنت مستسلم للتثاؤب فمن الطبيعي أن لا تكترث لتقطيع الجذع، ولا للأرض ولا للشغل ولا لأختك أيضاً.

قال الأب بشيء من السخط والتهكم في آن:

تذّكر الابن أن عليه التحصّن بالصمت في مثل هذه الحالات، لكنه سرعان ما أجفل كالملسوع عندما سمع الأب يقول:

ـ سأقطع ذراعي إن لم تكن وراء كل ما تفكّر به أختك... وحدك سبب بلائي!

ـ أية بلوة هذه التي تتحدث عنها؟!

وجد الابن نفسه يقول هذا غصباً عنه.

ـ اخجل على نفسك "ولاه"! لو أن شاربيك على مؤخرة حمارة لكان أفضل وأنفع... اللعنة على هذا الجيل الرخو.

اهتزّت الكرسي تحت الابن فنهض وخرج على الفور من البيت.

استفاق الابن في الصباح الباكر على همهمة الأب وعلى تقريعه الذي لا يرحم. لم تمض لحظات حتى تدلّى كيس من الذرة على ظهر الأب، ترقد فوقه الفرّاعة، في حين أخذ يهشّ على البقرة والحمار بعصاه، أما الابن فقد حمل المحراث الخشبي والنير معاً، وراح يزيد من خطواته مقتفياً خطوات الأب. كان الأب صامتاً طوال الوقت تقطع صمته بعض النحنحات العصبيّة التي كانت تداهمه بين الفينة والأخرى. أحس الابن بشيء من التعب، فصار ينقّل المحراث من كتف إلى آخر، وعيناه ترشقان الأب بنظرات مستكشفة. قطعا المسافة بثلث ساعة، أنزل الأب كيس الذرة والفرّاعة، تطلّع بطرف عينيه وتنحنح من جديد ثم علا صوته:

ـ أراهن أنكَ نمتَ طوال الطريق.

تناول النير بحركة عصبيّة، مغمغماً بصوته الأجش. اقترب من البقرة وأسنده على رقبتها فأذعنتْ ومدّتْ بوزها إلى الأمام وأخذت تلحس طرف سترته. لفّ الحبل بسرعة قارناً النير على عنق البقرة، ثم ما لبث أن أمسك بالحمار واقتاده إلى محاذاتها.

كانت التربة السطحية جافة وناعمة، انخلع خف قدمه اليمنى عندما التوى كعبه بشكل مفاجئ. لم يعر ذلك أيّ انتباه، بل أسرع يريد إطباق النير على رقبة الحمار، لكن هذا الأخير

طوى قائمتيه الأماميتين ومال بجسمه على الأرض وراح يتمرّغ بحبور. نظر الأب شذراً إليه وقال:

ـ الله يعطينا خير هذا اليوم!

لم يكد ينهي هذه الجملة حتى لوّح بقدمه في الهواء وخبطها على مؤخرة الحمار فإذا به يعتدل قائماً. سارع الأب لجرّه من أذنيه، لكنه ما أن أحسّ بالنير يهوي نحوه من جديد حتى أناخ قائمتيه الأماميتين وانطرح أرضاً ثم راح يتشقلّب هازّاً قوائمه الأربع في الهواء. أخذ صدر الأب يعلو ويهبط بغتة، ويخرج من أنفه ما يشبه الصفير. تناول العصا ورفعها في الهواء مسدّداً ضربة قوية إلى نافوخ الحمار، فوثب دفعة واحدة، وهو يتمايل وينخر بضجر.

ـ ألم تشبع تثاؤباً يا بن الجحش؟! تحرّكْ من مكانك.

انفجر الأب صارخاً في وجه الابن، فأسرع هذا الأخير يمسك بأذني الحمار، بينما كان الأب يكيل له سيلاً من الضربات المتلاحقة. حرن الحمار فدفعه الأب بكلتا يديه. طوّق الابن عنقه بذراعه الأيمن وراح يضغط عليه بكامل قوته. أنزل الأب النير على الفور، وجهد في لفّ الحبل أسوة بالبقرة التي كانت لا تزال هادئة.

لم يستكن الحمار، بل انقلب على ظهره وأخذ يصدر أصواتاً متواترة:

"بترش بترش" ثم دفع بجحفلته إلى الأمام. بدا عليه أنه سعيد غاية في السعادة. اندفع الابن من جديد ودار حوله، ثم بدأ يهدّده رافعاً ساقه فوق جسمه المستلقي. نهض الحمار مطاوعاً الابن بشيء من الاستسلام، واقترب من البقرة بهدوء. اعتقد الابن أن الحمار قد رضخ هذه المرة، وقاسمه الأب الشعور نفسه. أسند النير حالاً، فمال الحمار ونهق فجأة ثم أناخ على الأرض فرحاً باكتشاف السبيل للتملص من الكدّ والشقاء. ارتمى الأب فوقه بلمح البصر، متكوّراً على عنقه وأخذ يشهق ويعضعض أذنيه ورقبته، وهو يصدر أصواتاً قالعة مقلّداً نهيقه ونخيره.

وثب الحمار فزعاً. كان الأب يرتجف من رأسه إلى أخمص قدميه وقد امتقع لونه. زاغ بصره وتقطّعت أنفاسه. حاش الابن بوز الحمار بكلتا يديه وشده باتجاه البقرة. أحنى الحمار رأسه وسار بتكاسل حتى أصبح في موازاتها. كان المحراث لا يزال راقداً في مكانه والفرّاعة قربه. وضع الأب يده على صدره وبدأ يضغط، فقد عصفت به نوبة سعال مفاجئ. جحظت عيناه وسال أنفه وانتفخت أوداجه واحمر وجهه خلال لحظات قليلة. تطلّع الابن نحو الأب وفي نفسه أن يقول: "هانتْ!" خطا الأب بتثاقل ومدّ يده وأمسك النير، لكنه ما كاد يطبقه على رقبة الحمار حتى اندفع إلى الأمام متكوّراً على التربة بهناءة.

امتقع وجه الابن وتحوّل إلى ما يشبه الشمع واستبّد به الدّوار، فراحت ساقاه تنحلاّن

تحته. عقد الذهول لسانه وجمدت عيناه كما لو أنه ميت. بدا له أن حواسه تعطّلت، فلم يعد يسمع أو يرى. كان الأب قد امتشق الفرّاعة ورفعها بكلتا يديه وهوى بها كالبرق على عنق الحمار فبراه.

حملقت البقرة بالدم المتدفق فأخذت تخور خواراً متواصلاً، بينما كانت جثة الحمار ترتعش ارتعاشات آلية متواترة:

ـ ما بك "ولاه" مثل دودة ملومة على نفسها! انزعجت ما؟!

زعق الأب في وجه الابن ثم أردف:

ـ اقترب! تحرّكْ إلى هنا... إلى هنا يا مشلول! اقترب... اقترب! لماذا تحوّل لونك إلى لون الثلج؟ مدّ تلك المكسورة، جرّني، إيه باتجاه البقرة. ضع النير على رقبتي. اعتبرني حماراً، لا رحت ولا جئت. اكدنّي. لا تخف!

أمسك الابن النير بشكل آلي ووضعه من دون وعي منه على رقبة الأب المقوس الظهر، فما كان منه إلا أن أصدر صوت "تبرش.. تبرش" وطوّح بنفسه على التربة وأخذ يتمرّغ عليها رافعاً أطرافه إلى الأعلى.

جمد الابن في مكانه، تعلو وجهه أمارات الدهشة والمرارة.

ـ اقتربْ، جرّني من جديد، ضعه على رقبتي، اكدنّي من البقرة!

اقتاده الابن مكرّراً المحاولة وهو يكاد يفقد وعيه. قذف الأب نفسه على الأرض حالاً وأخذ يشهنق. بغتة، وجد الابن نفسه يمسكه بخناقه ويسحبه صوب البقرة ويركّز النير على رقبته. انسلّ الأب من بين يدي الابن وهبط على التربة متكوّراً وهو ينفخ الهواء مصدراً صوتاً مخرّشاً.

اندفع الابن نحوه واعتصر كتفيه رافعاً إياه إلى الأعلى بكل ما أوتي من قوة، ثم دفعه إلى الأمام وهو متشبّث بثيابه. رفع النير بعد أن استكان الأب، لكنه ما أن مضت لحظات حتى خاتله ونزل على قفاه واستلقى على ظهره وأخذ يحرّك أطرافه دفعة واحدة. غار عليه الابن وهو يصرخ بملء فيه:

ـ انهض!

وسرعان ما تكلّبت يداه في سترته وحمله حملاً، رافعاً إياه عن الأرض. جذبه نحو البقرة. ضغط النير ما بين كتفيه، وامتدت يده لتمسك بالحبل، فإذا بالأب ينسلت من بين يده وينبطح على الأرض.

لم يعرف الابن كيف وجد نفسه ينقذف نحو العصا ليمسكها ويلوّحها في الهواء، زعق

الأب بصوت وحشي:

ـ هل عرفت الآن لماذا ذبحته يا بن الزانية؟

جمدت ذراع الابن في الهواء، نهض الأب بسرعة عندما رأى ابنه الأصغر. كان هذا الأخير يقف مشدوهاً، وقد غاب عن ذهنه أن "سهام لملمت ثيابها وسافرت مع الشاب...." عندما وجد نفسه وهو لا يعي ما يدور أمامه، ولا يدرك لماذا كان والده مستلقياً على الأرض، بينما كان أخوه الأكبر رافعاً عصاه في الهواء.

154

تحولات موسى الأطرم

صبحي دسوقي

الحذاء البلاستيكي كان الحلم الوحيد في طفولتي، وتزداد آلامي حين أنظر إلى أصحابي الذين يرتدونه، وترتفع الآهات من صدري وألجأ إلى أمي لأبكي طويلاً بين يديها، وأناشدها إقناع أبي بشراء حذاءٍ لي كي أتباهى به أمام أترابي، ورغم توسلاتها له كان يكتفي بإلقاء البصاق على وجهي وهو يشتمني:

ـ هذا الأطرم خلق كي يظلَّ حافياً طوال حياته.. خسارة أن يلبس حذاءً هو أغلى منه.

فأسوق الأغنام إلى المراعي ولهيب الأرض يلسع قدميّ، فتتسرب الحرارة إلى داخلي، وأنفث ما في صدري من غضبٍ بضرب الأغنام بقسوة وألعن اللقب الذي ألصقه أبي بي (الأطرم) ناداني به يوماً أمام ضيوفه فتأملوا ضخامة جسدي ورأسي ضحكوا، وباركوا لي بهذا اللقب وأعلنوا أنه يتناسب وحجمي وكأنه خلق لي، ومن يومها صار لصيقاً بي، ولا أدري كيف وصل إلى أطفال قريتنا الذين تسارعوا إلى مناداتي به فاعتدت عليه حتى كدت أنسى اسمي.

وبعد أن رضخ والدي إلى رغبة جدي وإلحاحه ووافق على إدخالي إلى المدرسة، طلب من أمي تنظيفي كي يأخذني إلى (الرقة) ليصورني ويحضر لي أوراق التسجيل التي طلبها مدير المدرسة، وزمجر وهو يلعنني:

الأطرم لن ينفع إلا برعي الحمير.

ألصقت وجهي بزجاج نافذة (البوسطة) التي أقلتنا إلى (الرقة) التي طالما سمعت بها وتمنيت الوصول إليها، تابعت النظر إلى أعمدة الكهرباء وهي تتسابق أمام عينيّ، وسألت والدي بصوتٍ مرتفع:

أبي لماذا تركض الأعمدة على طول الطريق.؟؟

فزجرني، وضربني بيده على فمي:

أطرم.. طوال عمرك ستبقى هكذا، الأعمدة لا تركض يا حيوان.

وظللت أحدق بها وكنت أراها تركض حقيقة، وخفت أن استمر في تأكيد ذلك لوالدي فيعاود صفعي وشتمي.

أدخلني إلى محل بائع الأحذية واشترى لي الحذاء الذي كدت أطير من فرحتي وأنا ألبسه، وعند بائع الطوابع سأله الرجل عن اسمي وأخذ يسجل على أوراقٍ موضوعةٍ أمامه:

أطرم ال...

ثمّ توقف أبي وحدق بي حانقاً، وهو يعطي الرجل دفتر العائلة فسجل اسمي وكنيتي، لحظتها تذكرت اسمي وحرصت على ترديده كي لا أعود إلى فقده مرةً أخرى.

وبعد انتهاء العام الدراسي عدت حاملاً النتيجة التي تشير إلى رسوبي، أخفيتها عن أبي الذي عاد مساءً يحمل الخبر الذي تلقاه من الأطفال الذين صادفوه قبل وصوله إلينا وهم يهزجون:

ـ لقد رسب الأطرم

جرني إلى الحظيرة وضربني بقسوة، وعندما تدخلت والدتي لتخليصي منه شتمها:

ـ سيعود الأطرم إلى رعي الأغنام.. لن يتمكن من الدراسة أبداً.. أنا أعرفه وواثق من أنه سيظل (جحشاً).

ومرت أيام العطلة الصيفية بطيئة، وما إن رأيت الأطفال يرتدون ثيابهم المدرسية حتى ركضت إلى جدي وقبلت قدميه كي يرغم أبي ويعيدني إلى المدرسة، وما كان هذا حباً بها بل هرباً من رعي الأغنام.

وأعترف أنني ما استطعت يوماً وخلال مراحل الدراسة التي مررت بها أن أفهم ما يقوله

المعلم، حاولت كثيراً إلا أن الحاجز بين كلماته وبيني ظلّ قائماً.

وفي نهاية العام عدت فرحاً وأنا أحمل وثيقة نجاحي، زغردت أمي إلا أن أبي أطفأ فرحتها بلعناته:

لماذا تزغردين.. هل تظنين أنه سيصبح دكتوراً..؟؟.. لقد نقل نقلاً ولم ينجح انظري إلى علاماته هو لم ينجح حتى في الرياضة والموسيقى.

ومضت السنوات، رسبت في الصف الثاني، ثمّ بدأت أنجح آلياً لاستنفاذي سنوات الرسوب.

وبعد انتهاء دراستي الابتدائية أصر جدي على سفري إلى الرقة للدراسة فيها، وقال لأبي مشجعاً:

سيسكن في بيتي هناك وسأتكفل بمصاريفه.

بقيت في المرحلة الإعدادية خمس سنوات، ثمّ طردت منها، حينها أصرَّ على تزويجي من ابنة عمي، وعشت معها سنوات من الفرح والمتعة، وعندما حصلت على الشهادة الإعدادية، سميت الدورة باسمي في المدينة، ورغم مرور الأعوام ظلّ أهل المدينة يسألون بعضهم عن العام الذي حصل به أحدهم على شهادته الإعدادية، فيجيبه الآخر ساخراً:

ـ في دورة موسى الأطرم.

قلت لأبي سأسجل في دار المعلمين في حلب، وسأصير معلماً قد الدنيا.

زمجر أبي:

ـ تسع سنوات حتى نجحت في الشهادة الإعدادية... وكم سنة ستبقى هناك..؟؟

وكانت نظرات جدي في صالحي كعادتها دوماً، كبر أطفالي وازداد عددهم وظللت متابعاً الدراسة في حلب، وهناك تعرفت على عالمٍ جديدٍ لم ألفه من قبل، استأجرت شقة في أرقى أحياء المدينة، وصرتُ أدعو المدرسين إليها مقيماً لهم العزائم والحفلات الخاصة التي صاروا يطلبونها مني، وعندما وصلني خبر تعيين أحد المدرسين مسؤولاً كبيراً في المدينة، سافرت إلى القرية وأحضرت له عدداً من الخرفان وجبناً وسمناً، وتقربت منه متوسلاً:

يا سيدي.. أنا خادمك الأمين.. أنا الأرض التي تطأها بقدميك حتى تشعر بالراحة خلال مسيرك.

وكلما سنحت لي الفرصة كنت أغرقه بالهدايا، ثمّ عرفته إلى جارتنا التي قدمت لها

الكثير من النقود كي تقبل بملاطفته، وسمعتها ذات مساءٍ تهمس له:

ـ أنا لك يا حبيبي.

فخرجت من غرفتي، وأغلقت الباب خلفي، صباحاً عدت إليه فوجدت و جهه وقد امتلأ بالفرح والسعادة، وضع يده على كتفي بمودةٍ وهمس بأذني:

ـ رغم غبائك الدراسي فأنت ذكي في التعامل مع الآخرين.

وظللت ملازماً له أخدمه وأنفذ جميع رغباته المتزايدة.

وعندما استدعاني المدير إلى غرفته لاحظت تبدلاً في معاملته، حين نهض من خلف مكتبه مرحباً بي ومقدماً لي ضيافة تليق بزائر مهم، وقبل أن أغادر مكتبه رافقني إلى الباب هامساً لي بطلباته:

ـ أريد أن تقدم لي تقاريراً بأسماء زملائك وانتماءاتهم وتخبرني أولاً بأول بأحاديثهم.

وسارعت إلى تنفيذ أوامره، وطلبت منه أن يزكيني أمام المسؤول الكبير فابتسم مداعباً:

ـ إنه يحبك جهز لنا سهرةً تليق به.

وقبل نهاية السهرة التي جاهدت كي تأتي ملائمة لمزاجه قبلت يده فسألني عن أمنياتي:

ـ لقد أثبت لي يا موسى أنك نعم الخادم لي ماذا

تريد مكافأة لك على حسن خدماتك.؟؟

قلت له بتوسلٍ:

ستصدر نتائج الامتحانات بعد أيام وأنا واثق من نجاحي بفضل توصياتك بي.. وأريدك أن ترسلني في البعثة التدريسية إلى دول الخليج.

ضحك طويلاً من طلبي:

رغم أنك لم تتخرج بعد.. والذين تخرجوا قبلك بسنواتٍ يحلمون بهذا فأنت تستأهل أن تأخذ دورهم لأنك أثبت لي ذكاءك.

خمس من السنوات قضيتها في البعثة وكنت حريصاً على إبقاء قنوات الاتصال مفتوحة بيننا، جمعت الكثير وعدت لأشتري بيتين لي في المدينة، سألني أحدهم مستفسراً:

أجبته ممازحاً:

من أجلك والآخرين كي تجدوا راحتكم به.

كلفوني بإدارة أكبر مدرسةٍ في المدينة، وقدمت المكافآت إلى كل من ساهم في تعييني، ولم أقصر في حق أي منهم، رغباتهم تصبح أوامر عندي، وأنفذها فوراً.

وعندما بدأت أضغط على امرأة جميلةٍ تعينت حديثاً، فاجأني موقف (غريب التعبان) وتحذيره لي من التمادي معها والابتعاد عنها، قلت له:

ـ يا (غريب) لقد درسنا معاً.. وأنا أودك لذا عليك الالتزام بدروسك وإياك التدخل في عملي.

أدار ظهره لي وصرخ على طفلٍ يلعب في الباحة:

يا أطرم.. تعال إلى هنا.

أدركت أنه يقصدني بكلامه، فامتلأت غيظاً، وخطوت عدة خطواتٍ كادت أن توصلني إليه وتشفي ما في داخلي من غيظٍ، أنا أعرف مقدار قوتي، ومدى تأثير قبضة يدي حين تندفع إلى وجهه.

وأدرك أنني قادر على سحقه أمام المعلمين والتلاميذ، ولكن كيف يمكنني أن أبرر غضبي وفعلتي هذه للآخرين، سيتعرفون إلى لقبي الذي جاهدت كي ينساه الآخرون ويتأكدون أنني ضربت (غريب) لأنه ذكرني به.

خرجت غاضباً وتوجهت إلى المسؤول عنا، وعرضت الموقف أمامه وأكدت له:

إما أنا وإما (غريب التعبان) في المدرسة.

فهدأني بابتسامته وأمر سكرتيرته بإصدار أمرٍ إداري بنقل (غريب التعبان) إلى مدرسةٍ بعيدةٍ ومعاقبته.

دعوت المعلمين إلى اجتماع عاجلٍ وقذفت أمر نقله من المدرسة وعقوبته في وجهه وأحسست أنني أسحقه بقدميّ أمام الجميع، لكنه أمسك الأوراق بيده بهدوءٍ وحدق بي وهو يتمتم:

ـ حسناً يا موسى ال... عفواً يا مدير الأيام بيننا

سنلتقي مجدداً.. لا تنس هذا.

تصنعت الابتسام وأنا أستمع إلى تهديده، وشيعته بنظراتي الحاقدة، ثمّ و قفت حاملاً كبرياء المنتصر وصرفت المعلمين بعد أن توعدتهم بالمصير ذاته لمن يفكر في مواجهتي وعصيان

أوامري.

مساءً حضرت احتفالاً لعدد من المسؤولين، وقبل انتهاء السهرة ذكرتهم بتهديداته، فضحكوا وطمأنوني أنني محميٌّ من قبلهم، وأنه لن يتمكن من فعل أي شيء.

عدت إلى مملكتي كي أمارس قيادتي لها على طريقتي الخاصة، وقمت باستدعاء المرأة التي كانت سبباً في تلك المشكلة فرضخت إلى طلباتي.

وازدهرت علاقاتي مع الآخرين وتوسعت، إلى أن جاءت الصاعقة التي خلخلتني وأوصلتني إلى الهاوية، حين جاءت لجنة رقابية من العاصمة وطلبت مني أن أقدم إليهم جميع الأوراق والفواتير والإيصالات المالية.

اتصلت بأكثر من صديق فتذرع بعضهم بمشاغله، وطلب آخرون مني عدم ذكر معرفتي بهم كي لا أحرجهم ولا أعرضهم للسؤال.

اتصلت بالمسؤول عنا واستنجدت به ففاجأتني لهجته القاسية:

هي أخطاؤك فعالجها بطريقتك.

حاولت أن أقدم الكثير لأعضاء اللجنة فهزئوا من محاولتي وأنذروني بعدم الاستمرار وأنني سأتحمل وزر أفعالي.

160

لؤلؤة تغادر محارتها..؟!

عدنان كنفاني

ـ أنا هنا يا سلمى..

لا شيء يقف حائلاً بيني وبين رؤية أقصى المسافات، وأنا أقف تماماً على زاوية الشارع الذي كان.. حتى ما كان يختفي عن ناظريّ وراء جدران البناء أراها الآن بعد أن طارت معالم البناء مفرودة على أقصاها.. كنت أحسبها بعيدة.. بعيدة لن أصلها وأكتشف خباياها إلا بالسباقات التي نقيمها..

نقف مجموعة من الفتيان في هذا المكان بالذات.. وننطلق اثنان بالتتالي كل واحد باتجاه ثم نعود نلتقي في المكان الذي انطلقنا منه أيّنا يصل أولاً هو الفائز.. ندور دورة كاملة حول البناء الكبير الذي يحتل وسط المنطقة وتحيط به أربعة شوارع تغصّ بالمحلات التجارية والفنادق ودار سينما وعشرة مقاهي..

ـ كيف لا أعرفه ولا أذكره..؟

كنت الأسرع بالجري.. أسبق الجميع.. وأعرف كيف أتفادى الاصطدام بالناس.. صغيراً ما تجاوزت العاشرة من عمري.. نحيلاً ضئيلاً لكنني أملك ساقين كساقي غزال كما كانت تقول أمي عندما أعود إليها مساء متّسخاً.. آثار التراب على ركبتيّ.. والثآليل على سلاميات أصابعي، وبنطالي القصير مفتّقة جيوبه.. تكتشف دون عناء أنني كنت ألعب في الحواري المحيطة ببناء البلدية..

نتسابق فيما بيننا والمكافأة لمن يسبق دستة "بنانير" نجمعها من بعضنا..

أفوز بها في كل مرة.. أتقاسمها مع صديقي أنور.. نترافق إلى الحارة الغربية نتحدى فتيانها باللعب بالبنانير.. لم أكن بارعاً مثل أنور في إصابة الرؤوس الزجاجية الصغيرة عن بعد.. يلفّ البنّورة بين أصابعه، ينوّس عينه الواحدة ويطلقها قوية صائبة، وكلما أصاب هدفاً يبتسم ويهمس:

ـ قتلتْ واحداً..!

هل كان حقّاً يا سلمى يقتل واحداً كلما أصاب رأس بنورّة معادية..؟

نلعب ونكسب.. نجمعها عشرين أو ثلاثين بنّورة نصرفها عند دكان أبي منذر بقرشين نشتري بهما شطيرتين محشوتين بالزعتر الأخضر.. نأكلها بتلذّذ ونعود إلى حارتنا القريبة منتصرين..

أذكر مرّة.. تسابقت مع فتى ووصلت قبله إلى نقطة انطلاقنا كالعادة وسبقته، جمعنا بنانير كثيرة ومضينا إلى الحارة الغربية.. لأول مرة نشاهد بين الفتيان الذين نعرفهم فتى لم نره من قبل.. يبدو أكبر منا سنّاً.. ضخم الجثّة وقوي البنية نظر إلينا شزراً وأخذ منا بلحظات كل ما جمعناه من بنانير.. يومها ونحن في طريق عودتنا خائبين إلى حيّنا همس أنور في أذني:

ـ لا تخبر أحداً بخسارتنا..

علّمني أنور أن لا أقول الصدق.. ومن يومها بدأت أخترع فروقاً بين كذبة بيضاء وأخرى رمادية..

ـ أنا هنا يا سلمى..

أقف في المكان الذي اتفقنا أن نلتقي فيه..

هل تذكرين يوم سألتني.؟

ـ هل تعرف بناء البلدية.؟

ـ أنا الذي أعرفه..

ـ وفندق النجمة القريب منه..؟

ـ نعم..

ـ نلتقي هناك.. في نيسان شهر الربيع.. يوم الأربعاء الساعة الخامسة مساءً..

ولم أصدّق..!

بعد خمس وعشرين سنة سنلتقي ثانيةً..

منذ افترقنا قبل ربع قرن.. خرجتِ متأبطة ذراع من أحببتِ.. وأكملتُ أنا تعليمي؟؟

تزوجتِ وانقطعت أخبارك.

لم أبحث عنك..! فبعد الذي كان بيننا..! بل الذي كان بيني وبينك.. هكذا بسهولة تخلّيتِ عني.. أدركتُ أنه اختيارك.. فقتلت في قلبي خيبتي وحزني.. ومرّة أخرى علّمتني الأيام كيف أنساكِ..

أخذكِ الحلم إلى بلاد الداخل.. وأخذتني الحقيقة إلى بلاد الشتات... كلانا لم نستطع تحقيق حلم عودتنا إلى مدينتنا..

ومازلتِ أيضاً تذكرين ذلك البناء.؟

بناء البلدية.. نحن فقط من أطلق عليه هذا الاسم.. كان يا سلمى مرتع صباي.. في بيت يقع في حارة جنوب البناء ولدت.. وترعرت بين تلك المعالم..

المحلات الزاهرة كانت تشدّنا بدهشة للتفرج على واجهاتها البرّاقة.. وإعلانات السينما الوحيدة وقرقرة نراجيل المقاهي متعة الأرصفة، والبناء الشاهق ذو الطابقين بحجارته البيضاء التي تزيد من رهبة صمته.. نوافذه مغلقة.. وأبوابه موصدة ومحروسة.. كنا صغاراً ولم نكن نعبأ بذلك كله بل يأخذنا اللعب..

نسمع من أهالينا أنه بناء مخيف.. مربّع وهو يحتلّ مساحة كبيرة جداً وسط المدينة.. نسمع أن في غرفه الكثيرة تسكن الحكومة.. الداخلية والخارجية والصحة.. حتى المحاكم والشرطة وغرف التحقيق.. وسجلات النفوس والمصارف.. وفي قبوة السجن..

يوحي لنا بصمته المطبق أن القرارات الكبيرة تطبخ فيه.. ومنه تخرج القوانين والتعليمات ولم نكن نعبأ.. لم نكن نفهم ما الذي يجري. نراقب رجالاً متأنقين، تعلو وجوههم حمرة العافية.. بزّاتهم جميلة وأحذيتهم لا تشبه صنادلنا المقطّعة.. يدخلون ويخرجون.. سيارات فارهة تقف وتمضي.. رجال شرطة يسوقون رجالاً يجرّون بين أقدامهم المتعبة قيوداً ثقيلة إلى داخله.

كنت وأنا أجري حول بناء البلدية لا أعير انتباهاً إلى بوابات البناء الكثيرة على واجهاته الأربع إنها موصدة دائماً وأمامها يقف حرّاس غلاظ.. في كل مرّة ينهرونني.. ولا أبالي بهم..

عرفتكِ في الجامعة التي انتسبنا إليها مصادفة أنا وأنتِ في تلك المدينة الواقعة على حدّ حلمينا بعد رحيلنا الأول.! يومها عرفت أيضاً أنك من مدينتي تلك.. من حارة تقع شمال بناء

البلدية..

لو تعلمين ما عانيتُ حتى وصلت إلى هنا كي ألقاك.. عبرت مدناً كثيرة.. وحصلت على تصاريح عديدة.. وفي كل نقطة وكل حاجز كانوا يوقفونني ويحققون معي.. من أنت..؟ إلى أين.؟ ولماذا.؟

ويفتّشون حقيبتي.. يبعثرون ما فيها من ملابس خاصّة قليلة، وأوراق.. يتفحّصونها بحرص ويقرؤونها.. ويسخرون..!

رسائلنا يا سلمى.! كل حرف كتبناه وتبادلنا بوحه خلال أشهر ثلاثة.. القشّات الصغيرات التي بنينا منها عشّنا الدافئ.. نوبات جنوننا.. الغيرة.. الشوق.. ها أنا ذا أعود وأجمعها قشّة قشّة..

لم أجرؤ أن أقول إنني عائد إلى مدينتي مسقط رأسي وقد غادرتها سنوات لا تحصى..

أنتِ عدتِ.. عدتِ إلى الداخل الأعمق..! حملت هوية زرقاء وبيضاء، صار تنقلَك أسهل حتى متى رغبت في زيارة مدينتنا أو أبعد فالأمر بسيط لا يحتاج إلى تصريح ولا إلى تأشيرة. تبرزين تلك الزرقاء، فتستقبلك الوجوه السمراء بالتحيّات..

هل تعلمين كيف وصلتُ إلى هنا.؟

في آخر حاجز أوقفوني.. كفّ مرفوعة تمنعني حتى من السؤال.. وكلماتهم لم تزد عن ممنوع..

هل أعود أدراجي ولم يتبق لي ما يقيمني على الحياة إلا ساعة ألقاك..؟

ـ وأين سألقاك يا سلمى.؟

ـ في مدينتنا.. أمام فندق النجمة قبالة بناء البلدية..!

أحببتكِ يا سلمى.. وكم شعرت أنك قريبة مني حدّ الانصهار يوم كنتُ أراك في كل صباح.. أجمل بنات الجامعة.. شعرك الكستنائي يستلقي على كتفيك بفرح، نظرتك المشوبة بلون عينيك العسليتين تبعث إلى روحي أحلى الكلام، كراريسك الخضراء تعانق صدرك فأحسبني أتعلّق على حدّها وأتمنى أن لا أغادر.. كنتُ يا عمري أقصد الاقتراب منك، أفتح صدري وأشمّ رائحتك تأخذني على جناح حلم ساحر إلى عبق مدينتنا، أقترب منك أكثر أقيس طول قامتي فأجدها تماماً بطولِ قامتك، أقول في نفسي.. وكأننا خلقنا لنكمل بعضنا...! أحببتك لكنني لم أجرؤ يوماً على البوح.. كيف لم تقرئي حبي لك ينبض من بؤبؤي عينيّ..؟

ولحظة تأبّطتِ ذراعه وغادرت من أجله الجامعة والمستقبل الذي رسمنا له في خيالاتنا البعيدة صوراً زاهية.. سألتكِ بصوت لم يخرج من قفص صدري والدمعة تخطفني إليك:

ـ إلى أين يا سلمى..؟

أجابتني نبضات فرحك:

ـ هو فارسي.. أعود معه إلى مدينتنا..

وغادرتِ.. يومها قرأتُ في عينيك سعادة طافية على جناح خيبة.

كيف لي أن أعرف أنه استشهد بعد سنتين من زواجكما.؟

كيف لي أن أعرف أنه ترك لك مسؤولية طفل معوّق..؟ بل كيف لي أن أعرف أين أنتِ لولا ذلك الحرف الساحر الذي اتكأ على نبرة..

هل تذكرين..؟

كيف تكتبين حرف همزة اللؤلؤة على نبرة.. لؤلئة.. أقول لك:

ـ بل على الواو..

تجيبين والابتسامة الساحرة تداعب طرفي شفتيك:

ـ أعرف لكنني أدلّلها وأضعها على سرير بوح..!

مصادفة قرأت قصّة على شبكة الإنترنت.. شدّتني كلمة لؤلئة همزتها الثانية على نبرة مكررة ثلاث مرات في نص قصة مذيّلة باسم.. "محارة..!"

قلتُ بل هي سلمى.. وخفق قلبي بشدّة..

بحثت عن عنوان لك فلم أجد.. كتبت تعليقاً على قصّتك وقصدت أن أشير إلى اللؤلئة..

ـ همزة اللؤلؤة تكتب على واو.. أم أنك تقصدين تدليلها ووضعها على سرير بوح..

وتركتُ على ذيل الرسالة اسمي وعنواني.

بعد ساعات رفرفت رسالتك أمامي على الشاشة.. كلمات قليلة لكنها أعادتني من موتي..

ـ أنا سلمى.. أسعد.. أنتظرك..!

وتتابعت بيننا الرسائل حتى أثقلنا البريد ذهاباً وعودة..

عرفتُ منكِ عنكِ.. وعرفتِ مني عني..

لماذا تأتي معرفتنا متأخرة دائماً..؟ لماذا لم أعترف لك بحبي.؟ لماذا لم تعترفي أنتِ.؟

لم تكن فصول حياتي متعبة ولا معقّدة فقد تزوجت أنا الآخر، وها أنا ذا أعيش وحدتي القاتلة في بلدٍ بعيد.. أسرتي الصغيرة تفرّقت بسرعة عجيبة.. بناتي الثلاث تزوجن ورحلن مع أزواجهن إلى حياتهن.. زوجتي أيضاً غادرت الدنيا بعد أن أنهكها مرض عضال.. وأنا بعد أن اقتربت من عامي الستين أنتظر التقاعد من وظيفتي..

لماذا على البعد يا سلمى أسفح الآن بين يديكِ كل ما تراكم في صدري من شجون عبر رحلة عمري.؟ وما بقي على سطح ذاكرتي غير ذكرياتنا أنا وأنتِ.؟ بل ذكرياتي أنا.؟

كتبتُ لك بوحي.. قلت لك كم كنت أحبك وأتمناك رفيقة لعمري.. الآن أقولها لك بعد أن أخذتك الأيام بعيداً، وأخذتني أبعد، وبعد أن قطعنا أنا وأنت رحلات متراكبة من أحلام حسبناها منتهى أمنياتنا..

ترانا بعد أن فقدناها بدأنا نعزّي روحينا بأنها لم تكن سقفاً لطموحاتنا.؟

لماذا بعد أن أصبح لقاؤنا مستحيلاً أعترف لك.. وتعترفين لي.؟

- لو قلتَ لي أحبكِ.. لما اخترتُ غيرك..!!

لكنني لم أقل.. كنت أحبك بصمت وأعرف أنني ربما لن أصلح أن أكون فارسك.. شاب فقير.. بلا أسرة ولا وطن ولا بيت ولا شهادة ولا مستقبل كيف يمكن أن أنظر إلى أحلامي.؟

- كنت أحسّ بكَ..؟ ألف مرّة سألتك لو تقول فقط أحبكِ لما اخترتُ غيرك شريكاً لحياتي..

لكنّه قالها لكِ فتركتِ الدنيا وتبعته..

- ربما تكونين مثلي تلهثين وراء الحلم المستحيل...

- لم يعد مستحيلاً يا أسعد..

- بل هو عين المستحيل..

وكيف لا يكون وأنت هناك.. قريبة من بناء البلدية لا يفصل بينكما غير شارع عريض يلتفّ ويدور ويمضي بعيداً لا يقصيكِ لكنّه يبعدني أنا.. ويقيم في وجهي ألف حاجز وألف مستحيل..

- حبيبي سنلتقي.. سأقاتل بروحي، أعلّقها على حافّة هذه الزرقاء التي بين يديّ وأستعيدك..؟

وصار الحلم أقرب وأشهى.. بدأت حجارة بيضاء لبناء جديد ترتفع في رأسي وصدري شيئاً فشيئاً.. نلتقي..؟ هل أصدق بعد كل هذه السنوات العجاف نلتقي.؟

هل أراكِ.؟ سلمى.. تلك التي تفتحت بين عينيها قصة حبي الأول ثم اعتصر النسيان روحي وأنسانيها..؟ هل أنا أسعد ذلك الذي جفف الخوف لسانه فلم يجرؤ على النطق بكلمة ذات وقت ربما تمثّلت فيصلاً بين حياة وحياة.؟

ـ نلتقي يا سلمى..

هل يكون اللقاء آخر حلم يختال مزّهواً وراء شاشة عذاباتي..؟

ـ نلتقي يا سلمى..

ـ نلتقي يا أسعد يوم الأربعاء الساعة الخامسة.. أمام فندق النجمة..

لو تدرين يا سلمى كيف تراكضت الصور في فراغ وحشتي.. نلتقي..؟ ثم ماذا.؟ هل نسكن غرفة في فندق.؟ ثم ماذا يا سلمى..؟ وبيني وبينك هويّة زرقاء تبعدك عني وعن النهر وعن بناء البلدية.. وأمامي ألف حدود مغلقة أمام وثيقة إقامة تبعدني عنك وعن بناء البلدية..؟

ـ أحتاجك يا أسعد..

ومن قال إنني لا أحتاجكِ أيضاً..؟

ثلاثة شهور.. وتلال من الرسائل بيننا لم تتوقّف.. لم يكتبها عاشقان بنزيف أشواقهما قبلنا ولن يكتبها بعدنا أحد.. كتبناها بعجين أعصابنا وأوتار قلبينا وصيرّناها حقيقتنا الساطعة.. فصيّرتنا عاشقين لم تسجل الأسفار ولا خيالات المجانين مثل سيرتنا.. أعرف شعور وحدتك وحاجتك.. فهي مرآة لوجع شعوري الذابح بالوحدة وحاجتي..

ثم ماذا يا سلمى.؟ ترانا لو التقينا هل نستطيع تحمّل الصمود أمام فكرة فراقنا من جديد.؟

وكيف نبقى معاً نرفض الفراق وكل العالم يرفع في وجهنا لاءاته المقيتة..؟..

ـ أنا هنا يا سلمى...

أقف في ركن المكان الذي كان بناء البلدية يملأه زحمة وحركة وحياة.. لا شيء أمامي غير الفراغ.. ساحة شاسعة واسعة.. وبقايا أنقاض لا أرى بينها المقاهي ولا السينما ولا فندق النجمة.. كأنها جميعها أزيلت على عجل ولم تترك بعدها أثراً..

أقرأ من مكاني الذي أقف فيه كل التفاصيل التي كانت غائبة وراء الجدران وضجيج الشوارع وبريق المحلات وأصوات الناس ونراجيلهم..

لا شيء حولي غير الفراغ.. لا شيء.. فراغ.. فراغ..!

حتى معالم الحارة الجنوبية والشمالية لم تعد تطابق تلك التي تلتصق إلى الآن

بتفاصيلها في تلافيف ذاكرتي

ـ أين أنت يا سلمى..؟

نظري المتعب يحاول رسم صورتك الجديدة الآتية إليّ عبر حلم قفز ذات وحشة على شاشة مضيئة.. رباه.. هل أنتِ.؟

ربما أنتِ ذلك الشبح البعيد..؟

أراكِ من مكاني هذا.. ما زلتِ يا عمري ترتدين قميصك الوردي.. وتزينين شعرك الخرنوبي بشريطة حمراء.. وتتأبطين كراريسك الخضراء..

هل أنت تلك الواقفة بعيداً في ركن الساحة القصيّ.؟

هل أنت التي تنتصبين مكان بناء البلدية.؟

وهل أستطيع إتقان الجري..؟ أسابق أترابي إليكِ، ولا أعبأ بكومات البنانير..

سلمى.. سلمى..

سـ.. لـ.. مـ.. ى.!!!!!

لم أعد أدري! هل جفّ صوتي..؟

أم أنني أرى لؤلؤة تعود إلى سجن محارتها وتغرق في بحيرة سراب..؟

* * *

قلبي .. بردى يعاتبني

عبد الكريم السعدي

حاذيته ومشيت معه حتى واكبته، حدجني، بطرق عينه ذارفاً منها دَمْعَاً سخيّاً وهو يعاتبني بحرقة المتألم في حزن تشبع بالمرارة والأسى.

فهمت ما عناه وما رمى إليه وكأنه يقول لي فعل شيئاً خيراً لك من أن تصاحبني دون إيجابية يا صديق الطفولة القديم فكم صادقني أمثالك من البشر ومشوا إلى جانبي وعاشوا معي منذ آلاف السنين وما فعلوا بي مثلما فعلت أنت وغيرك من الغابرين لأعوام قليلة خلت.

كاد الاستغراب يستحوذ علي لأنني لم أفعل شيئاً يؤذيه ويقض مضجعه ويؤلم إحساسه ويؤرق خاطره ويوجعه إلى حد المرارة والأسى لكن والحق يقال لديه كل الأسباب التي تجعله حقاً غاضباً تعيساً معا أصابه وألم به وعاناه، كنت طفلاً صغيراً أسير مع والدي رحمه الله في الخمسينات عندما اصطحبني معه إلى العاصمة وأنا مندهش في تلك الأيام وقتما فتحت عيني على حركة المدينة وزخمها والحافلات التي تمر فوق السكك الحديدية مخترقة الشوارع والتي يسمونها "الترومواي" والعربات البسيطة التي تجرها الجياد وغيرها والناس في حركة دائبة طوال النهار ولكن استغرابي ودهشتي. وعجبي تعاظمت خاصة عندما حاذيته ووالدي وأنا أرى صفحة وجهه الرقراقة تتماوج متلاطمة بين جانبيه والزوارق تجتازه طولاً جيئة وذهاباً تحمل فوقها العديد من الركاب بالأجر استمتاعاً برحلة نهرية صغيرة ثم يهبطون على إحدى ضفتيه ليصعد آخرون في تناوب يستمر حتى الليل وهو يزخر بمائه الدفاق حتى أعلاه، سألت والدي هل

هذا بحر يا أبي؟ وأنا أسمع عن النهر والبحر ولم أرهما في حياتي، ولم أبلغ يومها السادسة بعد . أجابني، هذا نهر بردى يمشي في دمشق المدينة الكبيرة الحلوة إنها تاريخي يا بني ولكن البحر أكبر من النهر، نهر بردى عاصرته زمناً طويلاً قبل الآن أنا وجدك عندما كنا نأتي لدمشق زائرين بغرض شراء بضاعة أو ألبسة أو حاجيات ثم نعود إلى صفد مسقط رأسينا وما بين سوريا وفلسطين رمية حجر فَقُرْبُ صفد من الشام كان أسهل علينا من الذهاب إلى مدينة أخرى في فلسطين للتسوق كحيفا ويافا وعكا أحياناً وهكذا كانت العلاقات متبادلة بيننا وبين إخواننا في الشام والمصالح متشابكة وصلات النسب متداخلة.

سألت والدي ثانية ما معنى النسب؟ قال لي: "النسب هو التصاهر والزواج" فنحن أسرة واحدة وعائلة كبيرة تجمع الشام ولبنان وفلسطين والأردن، قلت له: أنا لا أفهم ماذا تقول.. فرد علي وهو ينحني فوقي وقد جلسنا على معقد بجانب ضفة النهر الشمالية (سوريا ولبنان وفلسطين والأردن كل هذه البلاد تسمى الشام). ثم قلت: وهل في فلسطين نهر؟! قال: نعم كنا نقطع نهر الشريعة اختصاراً للوصول إلى هنا عبر (الجولان الأخضر الخير المعطاء) وهناك اليرموك (نهر الأردن) وساحلٌ لبحرٍ كبير يجمع هذه البلاد مع بعضها في امتداد طويل من الشمال حتى الجنوب، تساءلت أكثر عندما قلت لوالدي: ولماذا نحن هنا إذن يا أبي؟ هل نحن في زيارة قصيرة؟! قال: أتمنى ذلك من كل قلبي وإن كنا في ضيافة إخواننا وبين أهلنا ونحن على خير ما يرام والشام طفولتنا وشبابنا وحياتنا وسعادتنا ولكن جدك استشهد في صفد بعد أن أوْدَعَنا في بنت جبيل عند صديق له يسمى (عقيل يونس) وما كان ليترك صفد أبداً والحرب بيننا وبين اليهود مشتعلةٌ وهمه أن يبعد الأطفال والنساء ليتفرغ للجهاد مع رفاقه الثوار، قلت: وأنتم لماذا لم تبقوا هناك للدفاع والجهاد معه أيضاً؟ أجابني: أنا وأعمامك خرجنا لنوصلكم إلى صديق جدك وعدنا لنكمل مرحلة الجهاد مع جدك ورفاقه فقد كان لنا دورٌ وكل واحدٍ منا كان له دورٌ أيضاً، فبعضنا للحراسة، والآخرون للاستطلاع وغيرهم للمساعدة في نقل الأخبار ولكن عندما عدنا وجدنا جدك وجماعته قد استشهدوا في آخر معركة.

وقد سقطت صفد وفلسطين بيد اليهود وما كان منا إلا أن تسللنا بكل حذر متجنبين رشقات الرصاص التي كانت تطال بعضنا إلى أقرب مكان آمن نستطيع معه مواراتهم بثيابهم في القبور التي حفرناها لهم جميعاً ونحن نقرأ آيات الجهاد والشهادة ونصيبهم إن شاء الله يكون في الجنة. فجدّك ما كان ليفارق الأرض أبداً وقد طلب الشهادة وهذه أمنيته الأخيرة ثم أردف قائلاً: (وكم جلست أنا وجدك في هذا المكان الذي نجلس عليه أنا وأنت هذا اليوم...).

وسقطت عبرة على خده ثم انحدرت تلامس وجهي فقلت وهل تبكي أنت يا أبي؟ قال ومن لا يبكي يا بني؟ حتّى الرجال أيضاً يبكون ولكن بكاءنا نحن يعني أشياء أخرى. زمان كنت وجدك

يسامرنا هذا النهر الحبيب ونحن بقربه نستمتع بخريره ورذاذه ومنظر مياهه والزوارق التي تتجول فيه.

أما اليوم ونحن بجانبه فقد افتقدت جدك وافتقدت الأرض وافتقدت صفد كذلك التي تستقبلنا متى عدنا وتباركنا متى مضينا... أفهمت يا بني؟ قلت وأنا نصف غارق بشرود شدّني رغم أنني أتخيل شكل صفد التي يذكرها نعم. نعم يا أبتي فهمت. الرجال لا يبكون مثل الأطفال على لعَبهم أو فقد شيء منهم ولكنهم يتأثرون على فقد ما هو عظيم وكبير وغالٍ... وشدّني الشرود ثانية لأقارن ما بين منظر نهر بردى الذي أجاوره برفقة والدي وما بين منظر شروق الصباح والشمس التي تبزغ كل يوم أمام عيني في الغرفة السماوية التي يسمونها العُليّة.

وأجدني مأخوذاً بكليّتي بين الاثنين ولا أدري لِمَ أصْحُو كل يوم مع الشروق لأستمتع بمنظر بزوغ الشمس مراقباً حركتها كل صباح و كأنني أتأمل في هذا الملكوت الذي أراه من زاوية صغيرة فوق بيت في جبل قاسيون وبين النهر الذي زاد في حصيلة معارفي المحدودة ولكنه بالنسبة إليّ شيء أكبر مما كنت أتمنى خاصة أن معرض دمشق الدولي قد تم افتتاحه أول مرة في ذاك العام فعمّت البهجة والأنوار الليلية وبتوارد الناس وتوافدهم على المعرض لزيارته بأعداد فوق الحصر فهم من كل حدبٍ وصوب وقد تعانق النهر والمعرض حتى اتحّدا معاً وصارا روحاً في جسد النهر الواحد.

توفي والدي وقبله جدي وطوت الخرساء أمماً تعاقبت عليه عبر كرّ السنين شهدت بهاءه وشبابه الذي لم يشخ أبداً قبل الآن وهاأنا قد راقبته زمناً طويلاً لأربعين حولاً خلت وصادقته محباً وفياً أرعى خفقات قلبه وهمساته وتطاوله عبر الدهر بدءاً من منبعه ومجراه في الغوطة الغربية وحتى مصبه في الغوطة الشرقية في بحيرة (العتيبة) إنه صديقي وموئل أسراري وبهجة نفسي وألقَ دمشق وحياة الغوطتين ومتنفس الأحبة غنيها وفقيرها.

وهاأنا اليوم أراه على غير ما كان عليه وقد تغيّر حاله وحالي. فقد جئته لأبثه أسراري كعادتي وأنعم بقربه وأهنأ بصفاء مائه وخرير تدفقه فاستهجن قدومي وقد حاذيته حتى تواكبنا متلاصقين وقد شعرت بالدمعة التي سقطت من عين والدي حزناً على والده فوق وجهي تشدني إلى بردى الذي دمعت عينه وهو يرمقني يائساً حزيناً كئيباً حانياً هرماً لتسقط كالجمر في سويداء قلبي وهو يعاتبني: ... أجئتني لتبثني أسرارك وقد غار مائي ونضب خيري وجفّ عطائي فأين أحفظ لك أمانتك وأين احتفظ لك بسرّك وقد صرتْ كما ترى وآل حالي إلى ما تشاهد؟!

فوا خيبة أملي فيك إن لم تسعفني بمن ينفض عني شُحّ السنين وقذارة الساكنين وقُمامة الحاقدين. أم أنك نسيت أحمد شوقي وقد قال عني.

قلبي ...

بردى يعاتبني

"جرى وصفق يلقانا بها بردى كما تلقّاك دون الخلد رضوان"

فهل كان خُلدٌ في دمشق الفيحاء بدوني؟!.

قلت نعم... وأيم الحق لقد صدقت وأنشد فيك شوقي وغيره وقبله وبعده.

ولا زالت القصائد تمتدح عطاءك. ولا أظنك شخت إلى هذا الحدّ فالسماء لن تنضب وهاهو عطاؤها قادم ولا بد للنبع أن يمتلأ وتسعد بما كنت عليه من حبور وانطلاق كعادتك والمقاهي تصطف على جانبيك.

قال: وكيف لي ذلك؟ وهذا الذي تراه في قعري ومجراي؟!. أهذا حق الوفاء يا خليلي أم تلك عقوبة عليّ تحمُّلُها من أناس لم ينعموا بما قدّمت؟ وهل جزاء الإحسان هو الجحود والنكران وأذية الجيران أيضاً؟

قلت: نعم. أراك تحملت فوق المستطاع وأصبحت مرتعاً للحشرات والبعوض ومستودعاً للأوشال ومكاناً للقمامة ممن لم يأبه بك فحسبك سلة مهملاتٍ فألقى فضلاته في مجراك. وحقّك أن تعتب كثيراً وإن كانت الدولة قد جَرَّفتْ تلك الفضلاتِ بسياراتها وأدواتها بعيداً عنك في مرة. لكن الناس لا ترعوي وقد نسيت مجدَكَ عقوقاً أو تناسته لشُحِّ مطر الزمان.

قال: بردى أجدك تقدم الموعظة وتنسى صحبتنا أهكذا الصداقة وسداد الدين!

قلت لا باس، لا بأس انتظر فالأيام قادمة وتذكر أننا في أول الشتاء وقد باشر الخير المعطاء تهطاله فلا تستعجل سعدك يا حبيب الغوطتين.

فهمس في أذني قبل الوداع، حسنٌ أنا على الموعد إذاً حتى قابل الأيام وفيض الخير ورعاية الأحباء ولقاء العاشقين في وادي الجنان وعطر الرياحين وعبق الأزهار.

فدمعت عيني بدوري وسقطت في قاع النهر.

172

مغامرات ليرة

أسامة الحويج العمر

شعرتِ الليرةُ بالحزن الشديد بسببٍ من كونها مجرد قطعة نقدية صغيرة لا تضر ولا تنفع، كانت تنظرُ إلى باقي العملات من فئة العشر ليرات والخمسين والمئة ليرة بأسىً ممزوجٍ بالحسد، مُتحسِّرةً على تلك الأيام التي كانت فيها ذات قيمة ومركزٍ كبيرٍ حيثُ تنتقلُ بين الأيدي بيسرٍ وسهولةٍ وثقة، لذلك وفي إحدى الليالي اتخذت قراراً تاريخياً، فبدأت بتناول فاتحات للشهية الأمر الذي دفعها لالتهام أكبر عددٍ ممكنٍ من أنصاف الليرات وأرباعها، بالإضافة إلى أعدادٍ لا تُعدُّ ولا تحصى من القروش، فبدأت تزدادُ بدانةً بالتدريج إلى أن أصبح قطرها بعد فترةٍ قصيرة بحجم قطر كرة السلة! أُصيب الناسُ بالذهول من هذه الليرة الغريبة العجيبة، فامتنعوا عن التعامل بها وهم ينظرون إليها ضاحكين ساخرين، أحست الليرة بالكمد الشديد الممزوج بالدهشة من ردود أفعال الناس تجاهها، ناهيك عن ردود أفعال الأطفال الذين كانوا يُدحرجونها في الأزقةِ والحدائق العامة كما تُدحرجُ الدواليب.!! حتى المشردون والمهمشون الذين أصبحت واحدة منهم كانوا يعاملونها بازدراء واستخفاف.

والبعضُ منهم كان يتوسَّدُها أثناء نومه على قارعة الطريق! أما البعضُ الآخر فكان يُطلقها في الهواء طبقاً طائراً للتسلية وتزجية الوقت!

وأخيراً عثر عليها أحدُ هواة الآثار فسلمها إلى المتحف باعتبارها إحدى اللُّقى الأثرية النقدية التي تعود لآلاف السنين!! لكنها هربت في إحدى الليالي والدموع تنهمرُ من عينيها

بغزارة حزناً على ما آلت إليه أوضاعُها، وأصبحت باقي الفئات النقدية تعتبرها مجرد زائدة دودية في الجسد المالي المترامي الأطراف.

أُصيبتِ الليرةُ باكتئابٍ مجبولٍ من نيران الجحيم وأخذت تهيمُ على وجهها في الشوارع والأزقة والصحارى دون أن تتوقف عن التساؤل الدامع عن السبب الذي جعل الناس ينفرون منها بهذه الصورة المشينة بعد كل الذي عملته من أجل زيادة قيمتها، وشيئاً فشيئاً فقدت شهيتها للطعام فبدأت تخسر من وزنها الزائد بالتدريج حتى عادت إلى حجمها الأصلي.

وفي إحدى الصباحات الخريفية الباردة، وبينما كانت مغشياً عليها على طرق أحد الأرصفة، استيقظت مبهوتةً من يد طفلٍ التقطها وهرول بها إلى بقالية قريبة وقدمها إلى صاحبها قائلاً بحماسة: بهذه الليرة يا عمٍ أستوفي سعر قطعة الحلوى، التقطها البائع ووضعها داخل جارورٍ مظلم، وقدم للطفل قطعة الحلوى، لم تستوعب الليرة في بادئ الأمر ما حدث، لكنَّ خيطاً نحيلاً مضيئاً اخترقها أضاء ظلمة الجارور.

وأخبرها أنَّ ثمة من يطلبها ويرغب بالتعامل بها، لكن الإرهاق الشديد ألقى بها مرةً أخرى في غيابة سرداب الغيبوبة المظلم، لتستيقظ بعد حين على وقع يدٍ كبيرة خشنة مُرتجفة ألقت بها خلال لحظةٍ واحدةٍ في حصالة النقود التابعة لحجرة الهاتف العام، وسمعتْ صوتاً أجش لرجلٍ يستنجدُ برجال الإسعاف للحضور فوراً لإنقاذ أمه التي عاودتها النوبة القلبية.

انتعشتْ روحُ الليرة وكأنَّ رذاذاً من ماء الورد بلل جسدها الصغير، فارتفعتْ معنوياتُها إذ شعرت بمعنىً لوجودها، وأدركت وعلى الرغم من بساطتها أنها ذاتُ قيمةٍ كُبرى ولا غنى عنها ضمن صرح المال الشامخ، فعادتْ إلى ممارسة واجباتها بهمةٍ ونشاط بمعونة زملائها وزميلاتها من مختلف الفئات.

174

كهف الأحزان

عبد اللطيف المقداد

الحظ لا يخجل عندما يريد أن يبتسم. شاهدها مصادفة في الشارع. كانت أشبه بوردة على وشك أن تتفتح أكمامها. من النظرة الأولى خلعت أبواب قلبه واحتلته. رحَّب جداً بالاحتلال الجميل. باستسلام كامل، وبلا تردد تبعها. لم يطل المشوار. دخلت إحدى البنايات. أمَّن عليها وانصرف وهو يقول: هنا سأحط الرحال.

وبلا عناء وجد الشقة المتمناة.. مقابل شقتها.

ليال بكاملها وأسابيع بطولها وهو يحلم بها، ويأمل منها ويتصبَّر عليها. لكن ثمة شيئاً كان يشوِّس عليه أحلامه وآماله ويخشى أن يستمر، ذلك الشيء كانت نظرات الاستغراب والريبة. اختلط عليه الأمر واحتار في التفسير. أهي نظرات البراءة الطفولية الجاهلة بأمر العشق، أم أنه (موقد) المقام؟ بقي مسكوناً بهذا القلق بضعة شهور.

تفتَّحت الوردة، تكاملت مفاتنها. شمخت وأصبحت كالسروة الريانة، لا نحف يعيبها ولا

بدانة. لونها مشتق من بياض الياسمين الدمشقي، وشعرها مجبول من عتمة الليل الداكنة. بشرتها أنعم من "البروكار" الدمشقي. عيناها المكحولتان عينا المها الشاردة. كل شيء فيها أقرب ما يكون إلى الكمال. حتى أنه سمع أكثر من مرة من قال عنها: حورية شاردة من الجنة.

فرح كثيراً لاختصار الطريق. بسرعة مدهشة بدأت تفك "شيفرة" العشق، وأصبحت تقابل الابتسامة بأحلى منها وأعذب. وتحولت نظرات الاستغراب إلى نظرات استلطاف، نظرات وابتسامات وُلدت خلف زجاج نافذتها المقابلة لنافذته، وأصبح الجلوس خلف زجاج النافذة

مكانها المفضل. وحتى لا تبدو نافذتها خالية من أُنسها، كانت تضع بدلاً منها وردة جورية، حين يتأخر في المجيء إلى البيت.

لم تدم ابتسامة الحظ طويلاً. قبل الفاجعة لم يتصور أن الحظ كائن مزاجي، إنساناً مرة شيطاناً أخرى، يبتسم مرة ويكشِّر مرات، يجرح مرة ويداوي أخرى.

استيقظ ذات صباح ليعوِّض ما فاته في الليلة الماضية من تكحيل عينيه برؤيتها. فوجد نافذتها مغلقة خلافاً للعادة وخلف زجاجها وردتان. كانت عادة تترك النافذة مفتوحة، أو أنها تقوم بفتحها فور استيقاظها لتبادله التحية، وتزجي له، قبل ذهابها إلى المدرسة، ابتسامة صباحية عذبة، كعذوبة الندى. إغلاق النافذة والوردتان أمران أوقعاه في حيرة. إغلاق النافذة له مدلول سلبي، يعني غيابها عن البيت. والوردتان بدل الوردة الواحدة لهما مدلول إيجابي يوحي بأن شوقها للقائه قد بلغ الذروة. بعد انتظار دقائق معدودات، وتقديره أن وقت ذهابها إلى المدرسة قد فات، ذهب إلى عمله وقد دخل الوسواس إلى رأسه. أمضى وقت عمله كأنه لم يكن في العمل. جسمه هناك وتفكيره عند النافذة المغلقة. عاد إلى البيت بلهفة ليجد النافذة على حالها، والوردتان في مكانهما. مرَّ ذلك النهار ومرَّ المساء، والحال على ما هي عليه.

في صباح اليوم التالي، وطوال ذلك اليوم، وأيام أُخر لم يتبدل شيء. أدرك خطورة الأمر، الذي فاحت منه رائحة الفاجعة، وأدرك أن ليس للوردتين ذلك المعنى الإيجابي، الذي اعتقده سابقاً. بدأت معالم الفاجعة تتكشف.

فكَّر في أن يفعل شيئاً ما لمعرفة ما جرى، ولكن كيف؟، وهو لا يعرف لها عنواناً آخر، ولا يجرؤ على سؤال أحد يمكن أن يقدم له توضيحاً للموقف. الوردتان بدأتا بالذبول، ونافذتها اتشحت

بالعتمة تماماً، وحزنه أزهر غماً انتشر في كل مكان، في داخله وفي طريقه وعمله وليله ونهاره، حتى غدت حياته جحيماً لا يطاق. فالكوابيس لا تكف عن مهاجمته بشراسة، في نومه وأحلامه.

بعد أن حشرته الصدمة في كهف حزن رهيب، قرر الرحيل، لعله يخفف من معاناته، ترك

الحي وغاب أسابيع لكنه لم يستطع الانقطاع ولا التخفيف من حزنه المكابر.

عاد إلى الحي مستطلعاً، لعلَّه يعثر على شيء يطمئنه، لكنه عاد بخفي حنين. أعاد الكرة مرات عدة، ولكن (العيَّ هو العيُّ). نقل عمله إلى مدينته لعله يسلوها، لكن هيهات لجرح نازف أن يسمح له بذلك. فحبه لها قد احتل كل حواسه وروحه وجسمه، حتى أنه تسرب إلى نقي عظامه. حاول أن يواسي نفسه يحثها على التصبُّر، انسجاماً مع المثل القائل (الزمن كفيل بإشفاء كل الجروح). ولكن كيف يمكن ذلك وأوجاع العامين اللذين مرَّا (كقرط) الصوان، أثبتا له أن هذا المثل لا ينطبق على جميع الجروح، فلكل قاعدة شواذ، وجرحه واحد من الجروح الشاذة. فعشيقته لا مثيل لجمالها. وكذلك عشقه لا مثيل له.

وعلى الرغم من مرور عامين تقريباً على رحيله لم يفقد الأمل في التوصل إلى خبر عنها. فكان عشقه المترسخ وفاجعته الأليمة يدفعانه إلى التردد بين الحين والآخر إلى بيتها، لعلَّه يعثر على بارقة أمل تفيده عن مصيرها، لكن بيتها كان في كل مرة خاوياً وكئيباً.

في إحدى زياراته اقترب منه أحد الشبان المجاورين لبيتها وهو متلبس النظر إلى نافذة بيتها. حيّاه واعتذر عن تطفله وقال: عزَّ علي يا جار الرضا أن أراك آتياً ورائحاً تبحث عن غادة، وأنا أعرف مدى علاقتكما. صمت قليلاً، تنهَّد تنهيدة موجعة ومعبِّرة وقال: غادة تزوجت بعد رحيلك من الحي بأيام. تنهَّد وصمت ثوان ثم قال: لو كان للإنسان عينا زرقاء اليمامة لما فُجع. ولو كان لقلبه "بوصلة" ترشده إلى أكثر من اتجاه، لما تاه. يا جار الرضى، الذي لابد من قوله يجب أن يقال غادة قضت نحبها في حادث سير أليم مع طفلها الوحيد وزوجها، وحياتكم الباقية.

رحلت الحبيبة بلا وداع أو وردة جورية على جثمانها. رحلت غادة الغادات وتركت غصة دائمة في الحلق، ودمعة متجمدة في العين.

قال في نفسه: إذا كان الموت قد اختطفها وحرمني منها، عليَّ أن لا أسمح باختطاف الأمل ولا للحزن بالاستيطان في قلبي.

كهف الأحزان

قصص جديدة للكاتب حسن إبراهيم الناصر صدرت حديثاً في كتاب ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (مدينة بلا سور)، ينزف منها الكاتب أشواقه وأحلامه بأوطان لا تداحمها المشكلات والهموم والأنفاس العدوانية، بأسلوب أدبي يؤكد على أصالة الموهبة، وروح الإخلاص للعمل الأدبي.

في الكتاب العديد من النصوص القصصية الرائعة أسلوباً واختياراً للموضوعات. وقد جاء في حوالى 176 صفحة من الحجم الوسط. أما الغلاف فهو للفنان عصام درويش.

لغــة

دعد طويل قنواتي

ها أنت مُنْفَردٌ ومُجْتَمِعٌ ومنْمَزِقٌ وُملْتَئِمٌ
كما بيتٌ من الشعرِ الحديثْ
هاأنت مُنْشَطِرٌ ومُنْكَسِرٌ كما لغةُ الزمانِ اليومَ
عَبْرَ تَشَطّرِ الصُوَرِ الجميلةِ والثمينةِ
والمهانةِ والمدانةْ
ألْفِعْلُ أصبحَ جامداً عندي فلا النيرانُ تُذكيهِ ولا لَثْمُ النسيمْ
كيفَ الرجوع إلى زمانِ المفرداتِ اللاهبةْ؟
كيفَ الرجوعُ إلى طقوسِ المفرداتِ تبدّدُ الأحلامَ ثم تلُمُّها،
وتعيدُ طَقْسَ اللمِّ والتَشْتيتِ في فُسَحِ السَريرَةْ؟
منْذا يعيدُ النارَ؟ روحي بُعْثِرَتْ بينَ اللغاتِ ولَمْ أَجِدْ
جهَةً تُلملمُني وما لاقيتُ غيرَ شراكِ خيطانٍ
تشابكت الجهاتُ ومفرداتُ الروحِ فيها
والمرارةْ.
مَنْذا يُشَظّي أو يُلَظّي مفرداتي؟
منذا يعيدُ القافيةْ،

والشعرُ روحٌ جافيةٌ
فَقَدَ الخصوبةَ في منافي الضوءِ
في جُزُرِ الخسارةْ؟
***

منذا يُصَرِّفُني على طقسِ البليّةِ والبليّةُ رثَّ منها الثوبُ خَلْعاً وارتداءْ؟
منذا يصرّفُني على نَغَمِ الحرائقِ والحرائقُ ساكنَتْ أعمارنا؟
منذا يصرّفُني وكيفْ،
وأنا تمجُّ الموتَ روحي والخَواءْ؟
عَصْرَ البطولة ليس هذا
هذا زمان المفرداتْ
صيغتْ على طبعِ الهيولى
حَبْلاً منَ المطّاط دارتْ حول آلاف المعاني الغائمةْ
والعائمةْ
ضمن خلايا لا غلاف ولا نواةْ
***
هذا زمنٌ يرسو فيه المعنى عند جميع الشطآنْ
وَيُشَكِّلُ حَسْبَ نوايا الساعةِ أو أَمزِجَةِ النيَةْ
والكَلْمةُ يمكنُ أنْ تعني وَطَناً محروقاً،
أو حلْماً مكسوراً، أو قلْباً وَلْهان
حيراناً تبقى لولا لازِمةٌ تَهْديكَ المعنى
أو تُهديهِ إليكَ
مناراً يومضُ أحياناً، أو ينسى الشاعرُ أَنْ يُشْعِلَ مصباحَهُ
فيتيه وَمَعْهُ تَتِيهْ؟
***
هذا زمنٌ تُسْتَنْبَتُ فيهِ الكَلِماتْ
في مُسْتَنْقعِ ذُعْرٍ أو مزْرعةِ هُلامْ
فإذا ما شَبَّتْ
لا ذَكَراً كانت لا أُنثى،
لا أنساً، لا جاناً
لا وحشاً، لا إنسانْ
هذا زمنٌ منسوخٌ منْ نُسْخِ زمانٍ عاثرْ
زمن الكلماتِ النَغلة

كلمات تحضُنُ كلَّ المعنى
إلاّ المعنى الساطعِ في قلبِ الشاعرْ
ألمصباح المدفون وراء السورِ، وتحتَ المِشكاةِ
وخلفَ غشاءِ القلبِ الحائرْ
***

1999

بوشكين: شاعر الإنسانية الخيرة

قصيدة (محاكاة القرآن)

[ماسة براقة في تاج بوشكين الشعري]

جمانة طه

عندما وقعت عيناي على كتاب (بوشكين والقرآن) للأديب مالك صقور، أدهشني العنوان وأسعدني في الوقت ذاته. أدهشني لأنه حمل معلومة لم تكن موثقة من قبل، ولم تستهلكها البحوث والدراسات. فمعظم المطلعين على الشعر الروسي يعرفون أن بوشكين هو شاعر روسيا العظيم، لكنهم، ربما، لا يملكون أدنى فكرة عن صلة هذا الشاعر العظيم بالقرآن. وأسعدني لأني شعرت بالاعتزاز لتأثير سور القرآن الكريم وآياته في الثقافة الروسية وعلى موهبة شاعر متفرد، قال عنه الكاتب الكبير مكسيم غوركي: إنه بداية البدايات في الأدب.

بعد أن قرر مالك صقور، أن يكون بوشكين موضوع حلقة البحث التي سيتقدم بها إلى أستاذه في جامعة موسكو الحكومية، أعاد التفكير في قراره لأنه، وفق قوله، لن يستطيع أن يضيف أي جديد على ما كتبه النقاد والكتاب

والشعراء الذين لا حصر لهم عن بوشكين وشعره لكن المصادفة لعبت دورها وذلك حين وقع مالك على إحدى رسائل بوشكين إلى صديقه الأمير فياز مسكي، التي يقول فيها/ (مقترحاتك بما يتعلق بمرثياتي، أمر لا يتحقق. وبالمناسبة كنت مضطرا للهروب من مكة إلى المدينة، وقرآني تخاطفته الأيدي والمؤمنون بانتظاره). وحينما تأكد مالك بأن مكة والمدينة والقرآن التي أتى بوشكين على ذكرها في رسالته ليست سوى مكة المكرمة والمدينة المنورة والقرآن الكريم، عرف أنه وقع على موضوع جديد ومهم. فابتدأ عملية البحث والتنقيب في سيرة بوشكين ومؤلفاته الكاملة، للوصول إلى معرفة سر علاقة هذا الشاعر بالقرآن الكريم، وبالنبي محمد ﷺ ولماذا شبه نفسه به؟. ولماذا قارن نفيه من بلدته (أوديسا) في الجنوب إلى (ميخايلو فسكي) في الشمال، بهجرة النبي ﷺ من مكة إلى المدينة؟

هذه الأسئلة وسواها حاول الطالب، آنذاك، مالك صقور أن يجيب عليها في حلقة بحثه، التي تحولت فيما بعد إلى كتاب يحمل العنوان الذي سبق ذكره.

* * *

عندما باشر مالك بجمع المعلومات من مصادرها، لفت نظره غياب الموضوعة العربية عن معظم الدراسات التي تناولت أدب بوشكين، على الرغم من انعكاس الشرق عموماً والشرق العربي خصوصاً في أدبه. مما زاده رغبة في إنجاز بحث يقدم فيه إلى المكتبتين الروسية والعربية عملاً مقارناً، يبين فعالية التلاقح الثقافي الأدبي والتراث بين مختلف الشعوب، ومدى التأثر بهذا التلاقح والتأثير فيه.

يضم الكتاب سبعة فصول، تتصدرها مقدمة وتذيلها خاتمة. في الفصل الأول، يتناول المؤلف العلاقة بين روسيا والعرب التي تعود إلى عصور الفتوحات الإسلامية التي يسرت وصول التجار العرب المسلمين إلى الشمال الروسي. وقد أكد قدم هذه العلاقة وتأثيرها في الثقافة الروسية بعض المؤرخين، مثل ول ديورانت وبارتولد، وواحد من أهم المستشرقين الروس (إغناطيوس كراتشكوفسكي) الذي نقل إلى اللغة الروسية عدداً من القصص العربية، مثل: "فرعون ويوسف"، "لقمان الحكيم"، "إيسوب العربي". وأشار في كتابه (نبذات من تاريخ الاستعراب الروسي)، إلى أنه يوجد في موسكو شارع يدعى (أرباط) استمد اسمه من مكان كان التجار العرب يربطون فيه خيولهم. ويثبت كراتشكوفسكي في الكتاب المذكور عدداً كبيراً من الكلمات العربية التي دخلت اللغة الروسية نتيجة وصول التجار العرب والمسلمين إلى المدن الروسية، منها على سبيل المثال: قماش، ألماس، مخازن، صندوق، عربة، عزبة، تعريفة، إمام، مفتي، مسجد، وسواها.

وقد وصل الاهتمام الروسي بالشرق الأدنى ذروته في عهد الإمبراطور بطرس الأول، الذي أرسل خمسة طلاب إلى بلاد فارس لدراسة اللغات الفارسية والعربية والتركية. وأمر بطباعة أول

ترجمة روسية للقرآن الكريم الكريم، وبجمع النقود العربية والمخطوطات العربية . لكن هذا الاهتمام بالثقافة العربية لم يكن للثقافة بحد ذاتها، وإنما كان له أبعاد سياسية، كما يقول كراتشوكوفسكي الذي تدين له الثقافة العربية بالفضل، لقيامه بتحقيق عدد من المخطوطات العربية المهمة وبنقلها إلى اللغة الروسية. وجدير بالذكر أن الرسالة العلمية التي نال بموجبها هذا ا لمستشرق درجة الماجستير، كانت على الوأواء الدمشقي.

لكن التأثير الفعلي للأدب العربي في الأدب الروسي لم يظهر بوضوح إلا في العشرينيات من ا لقرن التاسع عشر، والشواهد على ذلك كثيرة ولا مجال الآن لذكرها. ويورد(جوكوفسكي) في كتابه (بوشكين والرومانتية الروسية) قصيدة لشاعر قديم، يدلل فيها على استلهام الشعراء الروس موضوعاتهم ومفرداتهم من التراث الشرقي:

أقسم بمكة المقدسة / أقسم بالفرس والزيتونة

أقسم بالشفرة المصقولة / أقسم بالسيف المسلول

أقسم بحوريات الجنة / والنبي محمد

إما أن تكوني لي / أو لن تكوني لأحد.

* * *

في الفصل الثاني وما تلاه من فصول من الكتاب، نعرف أن بوشكين منذ يفاعته اهتم بكل ما هو شرقي وعربي. فصار يقرأ كل ما وصل إلى روسيا عن الشرق، وعن العرب والإسلام. ويقال أنه وقع تحت تأثير ألف ليلة وليلة، وأن القصائد الشرقية التي كتبها الورد بايرون سلبت عقله.

وفي أثناء دراسته في الليسيه شدت انتباهه محاضرات البروفيسور (كايدانوف) عن الدولة الفارسية القديمة، وعن الجزيرة العربية والإسلام وسيرة الرسول عليه الصلاة والسلام. وقد تجلى مخزون بوشكين عن الشرق وآدابه في معظم أشعاره التي ضمّنها حكايات سمعها أو قرأ عنها، فها هو يروي في قصيدة (نافورة باختشي سراي) حكاية الخان التتري (غيري) الذي هام هو حباً بأميرة بولونية، وأهمل زوجته الجورجية زاريما التي غضبت من موقفه وحزنت لخيانته لها. ففي أحد المقاطع يلقي بوشكين الضوء على زاريما وهي تتوسل للأميرة، لكي تترك (غيري)، فيقول لها:

أتوسل إليك/ أعطني السعادة والطمأنينة

أعيدي (غيري) السابق/ ولا تعارضي.

إنه لي، لكنه هائم بك / اتركيه

بحق القرآن وشفاعته

وفي قصيدة (المغارة)، تتجلى ثقافة بوشكين الإسلامية وذلك من خلال وصفه لجوء الرسول وأبي بكر إلى غار حراء، فيقول:

في المغارة السرية/ في يوم الهروب

قرأت آيات القرآن الشاعرية، فجأة هدّأت روعي الملائكة

وحملت لي التعاويذ والأدعية.

أما قصيدة (النبي)، فتؤكد مرة أخرى تأثر بوشكين بالسيرة النبوية، وبآيات من سور القرآن الكريم: (فاطر والحجر والمائدة والأنفال والمدثر). ولا غرابة في ذلك، فقد قرأ بوشكين في منفاه القرآن باللغتين الروسية والفرنسية، وأشار إلى ذلك في رسالة إلى أخيه (إني مشغول بكلمات القرآن). من هذه القصيدة نقرأ:

عذبني عطش الروح/ وأنا منبوذ في صحراء مقفرة

فجأة، الملاك ذو الأجنحة الستة/ ظهر لي على القارعة

بأصابع خفيفة كما في الحلم / مسح على عيني

فانفتحت مقلتاي إلى الأعلى.

إلى أن يقول:

وجاءني صوت الرب: انهض، أيها النبي، وأبصر

لبّ إرادتي/ وحب البر والبحر

وألهب بفعلك قلوب الناس.

* * *

عندما حاكى بوشكين القرآن في قصيدته (محاكاة القرآن) لم يقصد أن يقلده، وإنما أن يسير على هدي نماذج منه، فالمحاكاة الرشيدة، كما يقول محمد غنيمي هلال، هي طريق إغناء اللغات. تتألف القصيدة من تسع مقطوعات مختلفة الطول والبحر، تتناسب مع الآيات القرآنية التي اقتبس منها وأسس عليها أشعاره. من مقطع حاكى فيه سورة الضحى، نقرأ:

كن رجلاً شجاعاً واحتقر الغش والخداع/ اتبع الحقيقة وبشر بها أحبب اليتامى وقرآني/ وبشر بالأفكار الثمينة.

وفي مقطع آخر، يحاكي سورة المزمل وآيات من سور التوبة والنحل والإسراء، فيقول:

انهض أيها التقي في مغارتك.

فالسراج المنير،

يشع حتى الصباح بالصلاة الروحية.

أبعد أيها النبي/ الأفكار الحزينة والرؤى المخادعة

وصلِّ حتى الصباح/ واقرأ بخشوع الكتاب السماوي حتى الصباح.

أما إعجاب بوشكين بالقرآن فله أسباب عديدة، ذكرنا منها في الفقرات السابقة ما يتعلق بالظروف السياسية التي جعلته منفياً في قرية نائية مهجورة، وما أعقب ذلك من معاناة نتيجة حصاره في بيئة فقيرة وظروف اقتصادية قاسية. وقد أضاف المؤلف إلى ما سبق، سببين آخرين: أحدهما نفسي، ومبعثه الأصول الأفريقية الإسلامية التي يتحدر منها بوشكين. وثانيهما موهبة بوشكين، التي استوعبت الثقافة العربية الإسلامية بصورها الإبداعية الرائعة، وهو القائل: (إن العرب ألهموا ملاحم العصور الوسطى، النشوة الروحية، والرقة والحب ومناصرة الخير والبلاغة).

لقد وجد بوشكين في القرآن منهلاً ثرا، يغذي إبداعاته الشعرية. لأن القرآن، على حد قوله، نص مقدس يتضمن الشعر والموسيقا والبلاغة، والكثير من القيم الأخلاقية. فجعل منه (ربيع قلبه)، ونقل منه إلى شعره ميزة الإيقاع الموسيقي، وميزة التنوع في السور طولاً وقصراً، إلى جانب التنوع في نظام الفواصل والقوافي.

* * *

نخلص من قراءة هذا الكتاب إلى أن بوشكين كان إنساناً، أمضى حياته وهو يتطلع إلى تحقيق العدالة في الحياة. فوجد قدوته في شخص الرسول ﷺ، وحاول أن يتشبه به. لأن على الشاعر أيضاً أن يكون منوراً ومعلماً ومبشراً وثائراً.

ولابد من الإشارة إلى أمر مهم أتى المؤلف على ذكره، وهو أن القارئ العربي قد لا يشعر بأهمية نص بوشكين، لكونه يفهم آيات القرآن ويحس بوقعها. لكن قصيدة (محاكاة القرآن) كانت فتحاً جديداً في الشعر الروسي من حيث الشكل والمضمون، تظهر عظمة القرآن، وتؤكد مقدرة الشاعر على تمثل النص بمهارة وعبقرية.

هذا إلى جانب الخدمة الكبيرة التي قدمها بوشكين للإسلام والمسلمين، فقد أسهم من خلال شعره بنشر اسم القرآن في الاتحاد السوفييتي وبتعريف القراء الروس باسم محمد ﷺ، لأنهم يقرؤون شعر بوشكين ويتابعون كل ما صدر له. فبوشكين، كما يقول عنه الكاتب الكبير (غوغول): ((بوشكين معجم انحصر فيه كل غنى لغتنا وقوتها ومرونتها. إنه ظاهرة خارقة، ولعله الظاهرة الوحيدة التي تجلت فيها الروح الروسية)).

لن أضيف على هذا الكلام، سوى أن كتاب (بوشكين والقرآن) يستحق القراءة لما يتضمنه من فكر جديد ينبض بإنسانية عالية.

شعر

جلنار المساء

إضافة شعرية مهمة في مسيرة الشاعر عبد السلام المحاميد جاءت عبر ديوانه (جلنار المساء) الصادر حديثاً من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

من مناخات الديوان:

إنني طاعن في الاغتراب
أرواح بين الندى
واليباب
أضفنا إلى الصبح..
كلَّ الدروب

جاء الديوان في حوالى 125 صفحة من الحجم الوسط، وتصميم الغلاف للفنانة سعاد أيوب

185

ما بين [زُحل وكمأة]

محمد غازي التدمري

احتفى فن القصة في سورية، خلال العقدين الماضيين احتفاءً نوعياً، بفضل ما أنجزه القصاصون الذين اشتغلوا على نصوصهم بمفهوم تقني واعٍ لأبعاد الفن القصصي الذي أفرز عدداً من الأصوات النسائية التي دلّت على وجودها بقوة، فهي لم تحمل معاناتها كامرأة شرقية حالمة بفارس أحلامها،

وإنما غاصت ـ وهي تحمل وعيها وثقافتها ـ في عمق الوجع العام ـ الذي تتقاسم مفرزاته مع الرجل، فانصبّ اهتمامها على حرفية القص الذي يحمل شيئاً جديداً، قبل أن تشغلها طبيعتها كامرأة، تأتي النص من الخارج، محمولاً على مسابك مسرودٍ قصصي توصيفي، شاعري تزييني(1).

من هذا المنطلق الحري لكتابة قصة جديدة

تحمل شيئاً ما تبرز القاصة [نجاح إبراهيم] واحدة من القاصات المشتغلات على النّص الذي يُشير إلى "اغتراب يتجامح في المكان فيذيب الوقد بزيت الفكر"(2) هذا الاغتراب المتجامح في جغرافية المكان يُشكّل المعمار الأساس الذي تنهض عليه قصص مجموعتها (ما بين زُحَلٍ وكمأة)(3) والمعنيّة أساساً بتقانة النص الذي

يتخطى ما هو واقع بين الرّصد والتجسيد الأُفقي إلى التتابع العمودي الذي تنهض به الأحداث من خلال ربط الحاضر بالماضي، وتداعيات الماضي وإسقاطاته على الحاضر، وهي تعتمد في تكاملية الربط واتساع أفق دلالاته على تقسيم النص القصصي إلى مستويات مُستدرجة، لا يمكن أن تكون مجرّد مقاطع أو فواصل تنأى الواحدة عن الأخرى، وإنما هي من صُلب تقانة توظيف السياق المُشبع بالأحداث والإحداثيات التي لا يمكن ـ في مثل هذه التقانة ـ أن تُطرح دفعة واحدة، أو تُقَسّم إلى مقاطع منفردة بأدائها ودلالاتها، وحتى لا تقع القاصة في مثل هذا المطب الذي من الممكن أن يُشوّه مشروعها، اعتمدت المستويات العمودية التتابعية، التي قدّمت حبكتها من رؤية ترى في تدرّج الأحداث عمودياً أسلوباً يجمع هذه الأحداث، ويُقيّد فوضى الحواس ويحدّ من تنافر الشخصيات، ففي قصة [ما بين زحل وكمأة] ص: 9، ثمانية مستويات تتناوبها حركة الضمائر في تفعيل دواخل القص المتنامي عمودياً، فأفرزت الحركة دلالات دافئة عكست تشويقاً حاراً، يدفع المتلقي إلى فرضية متابعة أحداث القص وهو يتدرّجُ بفكره الذي من المتعذر له الانفلات من حبكة القص الشفوفة.

في المستوى الأول نلمح تجسيداً للحالة الأولى التي تؤسس معمار المسرود الدرامي المتنامي، بينما قدّم المسار الثاني نمطية حوارية اتخذت اتجاهين اثنين:

في الاتجاه الأول: حوار الذات مع الذات: "التماعات تقدح شرراً، أيقظت فيَّ شعوراً غامضاً، أقف بها، فتدفع بي الدفء والحلم، فيجيءِ برقٌ، ويليه رعد يتلبّسني، ليصرخٍ بين وجوداً من العدم، وأخرج من تربتي متعفرةً، وأَمضي جسداً خلاقاً يشقّ الثرى، يُزيح التراب الناعم، فأطلعُ كمأة مزهوّة بالحياة والنبض والأنوثة" ص: 10.

في الاتجاه الثاني يرتفع صوت حوار الذات مع الآخر:

"تمَد يدك، تقول:

ـ ظهرْتِ بأرضي

ـ هل شهدْتَ خلقي؟

ـ خُلقت بي، سألمسك.

وأطلقت أصابعك حول عنقي، أصابع لها طعم التمّلك والاغتصاب وقلت: أحبكِ".

ص: 10.

إنّ الرابط الأهم لهذين الاتجاهين ذلك الإحساس الداخلي المتوقّد بتداعيات الذات،

والتماعات الرؤى المحكومة بهاجس الغيرة الأنثوية وغريزة التملك الذكوري القاهر لمشاعر المرأة: "هاهي أصابعك تتجه نحوي، طويلة، لزجة، كغابر عهدي بها، تزحف بشكل مُقرفٍ ومُقززٍ، تمتد حتى تلتفّ حول رقبتي، فتبدأ الضغط، تضغط فأتلوّى اختناقاً" ص: 12.

هذا الإحساس النافر، وضعها في حصارٍ نفسي متأزم، ارتقى سياقه التوليدي التتابعي إلى المستوى الرابع من القصة، هذا المستوى بما تختزنه دواخل القاصة المتأزمة، والواقفة على شفا الانهيار المادي، رفع حدّة توتر السياق الذي فجّر المكنونات الداخلية المتأزمة لا لتنهار الشخصية، وإنما لتزداد قوة وصلابة، دفعتها إلى المجابهة والتحدي، ورفع أصابع النقد والاتهام فهو أي بطل القصة:

1 ـ إنسان محبّ للغرور المظهري المتمثل بتعلّقه بالخطابات الرّنانة، والشعارات البراقة، والكلام الحماسي في دهاليز المناقشات الفارغة.

2 ـ إنسان مخادع خادع للمراهقات المخدوعات بشكله الخارجي: "وغدوت طاووساً ينفش ريشه، وأحاطت بك العيون وتركزت على فمك ووجهك، وحركات يديك وجسدك، وطوّقتك شهقات النسوة، فنشرت سحركَ أمام نظراتهنّ واندهاشهنّ، ولشدّ ما يُغريك اهتمامهنّ الكبير بك، فتمضي قدماً في تعاليك، فتطال زحل في مقامه الرفيع" ص: 13.

3 ـ إنسان فارغ من الداخل، لا يملك غير الزيف الفكري والخواء الثقافي "ولأنك تودّ السباحة ضد التيار لتُعرف، مدفوعاً برغبة الخوض بأضداد مفاهيمك، واقتناعاتك، أردت لإصبعك غمراً في وعاء الدم، فزحفْت حتى صرْتَ وسط الدائرة" ص 14. حدة المواجهة، وبراعة الكشف والاكتشاف، وارتقاء النقد من مستوى إلى

مستوى، دفع آلية الصراع إلى المستوى الخامس الذي نهض بمهمة تعرية البطل تعرية كاملة: "ومن الملفت والضروري لمدّعيّ الثقافة هذه الأيام، أن يتخذوك لتُزيّن مكاتبهم، فيملئوا بك فراغ ذاتهم، ويرتقّوا بك ثقوب ملابسهم خوفاً من ظهور عوراتهم، لكن في دخيلة نفسك طموحٌ يتجلّى في اختراق غرف نومهم أيضاً، حيث تدل رغباتك فوق وسائد وملاءات الأطلس، أعرفك تماماً! لا تُعطي إلاّ لتأخذ" ص: 17.

ومع حدة الصراع القائم بين المرأة الواعية، والكاشفة لخفايا الرجل الانتهازي، فإنّ القصة لم تُقدّم أية إشارة واضحة عن سبب هذا الصراع؟

هل هو صراع حب؟ أم غيرة؟ أم هو نقد لسلبيات مجتمع كامل عن طريق مفرزات هذه الشخصية الآيلة إلى السقوط؟ إنّ القاصة لم تفعل ذلك، إلاّ من أجل أن يلعب

النص لعبته في إثارة شوق المتلقي من جهة، وحتى يمضي المسرود المحكم في البنائية الذي أسهم في كشف تداعيات الآخر من جهة ثانية وهذا الكشف هو الذي تبنّاه المستوى السادس من القصة نفسها "بلا وعي تزحف يدي لتلاقي ما أحدثت فيّ من ألم وجروح، فتمتلئ العروق رغبة في قلب السحر على الساحر" ص: 18.

وتنتهي القصّة في مسابك المستوى الثامن الذي أوصل النقيضين إلى المجابهة الداخلية،

التي أفصحت عن علاقات متواترة غير مستقرة، مصدرها اختلاف الرؤيا، وتباين الثقافة، وعدم الرضا عن الأسلوب في الفعل والممارسة، ولذلك كان لا بدّ لبطلة القصة أن تُنهي الصراع، وتتخذ قرارها الأخير: "وضعت حقيبتي تحت إبطي، وهرولت أعتق نفسي منك، ومن هذا المكان الذي جمعني بك، ربما لتاريخك الطويل في المراوغة والختْل، تستطيع أن ترمّم نفسك، لكن حينما كاد الخارج يحتضنني، ألقيْتُ عليك نظرة أخيرة، كنت خراباً، وكان زحفٌ من زبدٍ يكسح قامتك يا ربوة خامرها ذات زمن اللّعب" ص: 23.

لقد استطاعت القصة بمستوياتها العمودية المتدرجة، وما أفرزته من تداعيات على مستوى الداخل والخارج، والنقد الواضح والصريح أن تُشير إلى تجربة قصصية واعية، أهم صفة فيها أنها مشغولة بإتقان وحذر، وحرص على ضبط توازنات القص على مستوى مسرود مستويات القص، وبين حركة اللغة التي نهضت بمهمة شحن المواقف بالدلالات الموظفة، والمرتبطة أصلاً بوضع الحالة، وطبيعة الإحالة، مُتخذة من الجمل القصيرة المشبعة بالدلالة والإيحاء أسلوباً للعرض والمكاشفة، هذه التقانة القائمة على تعددية المسارات التصاعدية المعنية بالتخيّل والتخييل نراها أيضاً في قصة (المطهّم) ص: 25 التي قدّمت أنموذجات راقية في توصيف الحالة الداخلية لكل شخصية من شخصيات القصة، في الوقت الذي اشتغلت فيه على تجسيد قامة الرمز الذي حافظ على ارتباط تناميه الداخلي من خلال شخصيّتي [ثعلبة والمطهّم].

تقلبّه المتوتر في هياط ومياط، أفكاره تبتعد وتجيء، تضطرب مدّاً وجزراً، لتُفرّخ في داخله قلقاً نما وصار وَعْوَعة.

والمطهّم الذي من الممكن أن يكون "زيتاً في سراجكم، ينبسط هرماً بأقانيم ثلاثة: علم، ولسان، وبيان، تدمن مياه (الفرا) ترديد اسمه، يُضيء بعلمه دروبكم، وبأنامله يشفي جراحاتكم، إليه تتوجهون بأنظاركم، وبينكم تكون له جاهة" ص: 25.

هذا ما أقرت به العرّافة التي يرتفع صوتها،

ليأخذ من بعض المستويات دور الراوي، حيث تُمضي القصة في تعميق الرؤية المرتبطة بالبيئة الاجتماعية المكانية، بكل ما تفرزه من عادات وتقاليد، يأتي منها اهتمام النسوة الجاهلات بالرُّقيات، وأثر ذلك في تصرفاتهم: "كثرة الرّقيات، وعُلِّقت حجبٌ وطلاسمٌ في خصلات شعره وفي الصّدر، وتبعثرت خرزات زرق على الجسد، تصدُّ حسد الحاسدين، ص 29. والهاجس المرّمز لمفصل السياق يُجّسده الطاغية الذي شكل إشارة لكل ما هو سلبي في تلك البيئة، التي تُشكّل بؤرة الحدث التفجيري في القصة، فانسحب المرموز على كل طاغية يسرق خيرات الآخرين: "أيها العربي القادم من زوابع البادية، ما الذي يُخيفك؟.. حاكم طاغية لا مردّ لحكمه!... اقتله.

ـ رويدك، سنعمل على إنقاص سلطته بالحيلة.

ـ كيف؟

ـ نحجر عليه، ونُكتّفُ يديه، ونُقيم جسراً يفصل بين ضفتيّه.. ونعبره.

ـ أعبره؟.. أخرج من قوقعتي إلى النور.

ـ ترحل!

ـ أرحل لأعود" ص: 30.

وتصل القصة إلى مفصلها الأخير، حيث يبدأ دور العصافير التي تفرد أجنحة مرموزها مُفصحاً عن جملة دلالات، يأتي من أهمها:

1 ـ الأم التي شهدت ولادة المطهّم.

2 ـ النساء اللواتي ضحكن من شكله الذي يشبه الذئب.

3 ـ صمود المطهّم كنخلةٍ ارتوت فُراتاً.

4 ـ محاولة [ثعلبة] في رسم الخطط المؤدية إلى إبعاد المطهّم عن سماء البلدة. هذه الدلالات لم تُعمِّق آلية الصراع الخارجي القائم على المجابهة، وإن أسهمت في تنامي بنائية النص أفقياً، من خلال تفاعل الضمائر، واتحاد أنساقها مع الأفعال

الماضية والمضارعة، مؤكدة اندغامها مع حركة تفعيل القص نفسه بالاستناد إلى محور كلٍّ من [ثعلبة والمطهّم] والمحمول على تداعيات المشتغلين بقضايا الحياة والمنتمين بذات الوقت إلى الشرط المكاني الذي بدا تأثيره واضحاً في قصة [الميتات الأربع] بمستوياتها المتناوبة التي أفرزت تجربة قصصية واعية لبنائها الفني الإبداعي، والأسلوبي التقني على حد سواء: "سأل طالب الانبلاج: وما الميتات الأربع؟ أجاب: موت أبيض، وموت أحمر، وموت أسود، وموت أخضر. صرخ الطالب هازئاً ضاحكاً: موت بألوان راية؟!

نظر فيه وقال: تأدّب وادخل أولى ميتات النّص"

فجأة تضعنا القصة أمام حالتين:

ـ حالة الموت الذي جاء بألوان راية.

ـ حالة الدخول إلى أولى ميتات النص، بدءاً بالدخول وانتهاءً بميتات النص كلّه، وبما أنّ الحالة داخلية تُهيّئ لعبور ملوّن، جاء مرور الانعتاق بلغة شعرية، شكلّت ما يشبه التهيئة النفسية للعابرين إلى ميتات النص: "هذا العراء الناهد امتد حواليه هَوْدجاً تشرشفه الخرائب والأطلال المترافدة، وطعم فراق واخز يُحسّ به هذا الوحيد الذي فقد للتوّ المرشد والدليل"/9/ إلى آخر هذه التداعيات المحمولة على مسابك اللغة الشعرية، وهي تسعى إلى تفتيت الدواخل من خلال تماهي الصوت في الغياب بفعل حركة القلق الذي بدأه النص بتحديد الميتات المرتقبة: "ثم تماهى الصوت في الغياب، واختفى الضياء، ونام السّر في المرأة، فزحفت خطوات الرّجل في العتمة تنزلق على منحدر الجبل، حتى إذا وصلت قاعدته، استقبله قبر آخر" ص: 59.

هذا الطلل الشاهد على الموت، يُمّهد لأولى ميتات النص، وهو الموت الأحمر الذي تبدأ دوافعه مع قصة (النذر) الذي قطعته المرأة إلى الشيخ (الجبلاوي) حيث: "لم تكن هذه المرة الأولى التي خاضت بها أرضه، تبتغي [الشيخ الجبلاوي]، فقد أُتحفت برؤيته حينما عزمت على الإيفاء بنذرها، فبعد أن أفضت بحملها، حملته قطعة لحم حمراء نابضة ملفوفة بخرقة، وأتتْ به المقام، قالت لاهثة نفساء متعبة: إني وهبته لله.

نظر الشيخ إليه، ألفاه صغيراً للغاية، فقال لها: عودي به وأرضعيه، ولما عادت به بعد حين قال لها: عودي به، سألت: متى آتيك به؟ أجاب وهو يهمُّ بالدخول إلى صومعته ومريديه إلى أن يشاء الله" ص 6.

"في طريق العودة، ينزلق كيان المرأة لتتهاوى كتلة واحدة، وتتدحرج من علٍ كرةً يحفّ بها الغبار، وتتطاير من حولها الحصى" ص: 57.

إنّ آلية الاندغام بين الحلم ـ الحمل ـ وبين ـ الأمل والمؤمل ـ وبالتالي بين الطفل البريء، وأمه الضحيّة، تتشكّل قمة الحالة الفجائعية التي أدت إلى هذا اللون من الموت الذي لم يكن في واقعه، غير عقوبة [زنا المرأة] وولادتها للطفل الذي بدأ ينمو ويكبر في كنف الشيخ الذي يرسله إلى البلدة بمهمة ما، بأسمالٍ بالية، تدل على فقر وَعَوز، مما أثار فضول الأطفال الذين ركضوا وراءه يضايقونه باللّعنات والضحكات، والحجارة، فيعود إلى شيخه باكياً دامياً يدفعه إحساس قوي بالقهر والضعف: "قال مملوءاً بالخزي ضربني أولاد أشقياء، فرد الشيخ مبتسماً: تحمّل.. هزئوا بي، هو ثوب الرضا بحكم القضا.. سخروا مني ومن هيئتي، أجاب الشيخ وهو يربت على كتفه بحنان: تحّمل كيلا يصير التصوّف عليّ حرام، فشع بريق خاص من عيني الفتى، وناضل ليحظى بتلك الحلّة، وهو ضجّ سؤال في حنجرته، سأل الشيخ عن الموت الأخضر، فردّ عليه: لا تستعجل، اشرب أولاً،

فرجع السؤال إلى مكانه يقبع منتظراً زمناً آخر" ص: 64.

ويبقى السؤال حالة معرفية أسست لنا أوجه الشبه التي أقامها الشيخ بين الطفل الإنسان بصفاته، والكلب بدلالاته وصفاته، والدليل على أن الحالة معرفية، تلك الحيرة التي تلبّست الفتى عندما نبح الكلب السهران، لدى سماعه ارتطام الطفل الذي أصبح رجلاً، فأقرّ صدق شيخه حين لمس في الكلب خصالاً تحتاج عمراً ليتحلّى بها حتى يوازيه مما حوّل الحيرة إلى غيره: "لما تسرّبت الغيرة إليه وهو صبي اشتعل توتراً لاحتلال الكلب مكانه، غير قليلة في نفس الشيخ [الجبلاوي]، فأراد أن يؤذي الكلب بشتى الطرق ليسلب مكانته، فعلم الشيخ بنيِّته، فأجلسه وقال له: لهذا الكلب خصال فريدة نادراً ما يتحلّى بها إنسان، سأل الفتى برغبة وحماسة: هل لي بمعرفتها؟ قال: انظر إلى جوعه ودأبه فيه كدأب الصالحين متراحلٌ ولا مكان له معروف كالمتوكلّين، نومه قليل كالمحبين، مخلص وإن ناله ضرب وجفا كالمريدين الصامتين، يتحمّل الأذى وهذه علامة المتواضعين.

سكت الشيخ، فتفكّر الصبيّ بالكلب ثم سأل: ومن يكون راضياً؟

ـ أجابه الشيخ: إذا غُلب على مكانه، تركه وانصرف إلى غيره.

وخاشعاً، حين يُضرب، ويُطرد، وتُطرح له كسرة، أجاب:

ولم يحقد على ما مضى، ومسكيناً، إذا حضر الطعام فإنه بعيداً جلس ينتظر، وزاهداً: في موته حتى لا يترك ميراثاً، ومحزوناً؟ أجاب الشيخ: إذا رحل من مكان لا يتلفتَ إليه، تذكر الرجل ذلك فتمتم وهو يحتضن الكلب بمودة خالصة: حقاً أحتاج إلى عشرة خصالٍ لأوازيك مقاماً، ثم نظر إلى السماء القاتمة وقال:

ربّاه هَبْني موتاً أخضر، ثم سقط مغشيّاً عليه. ص: 65.

1 ـ إن الحيرة التي انقلبت إلى غيرة، كانت بفعل حصار الأسئلة التي أقلقت الطفل، وقادته الأجوبة إلى التسليم.

2 ـ المقارنة لم تكن بين الكلب ومجرد إنسان، والخصال لم تكن في حقيقتها غير خصال الشيخ نفسه.

3 ـ دلالة الموت الأخضر لم تكن غير المعرفة، فهل المعرفة موت؟

هل الصفات التي ذكرها الشيخ هي الموت الأخضر؟ إنّ كلّ نسق من هذه الأنساق، متفرقة أو مجتمعة هي في المحصلة الأخيرة: موت أخضر وجميل.

وبالتالي، إن كانت المعرفة دلالة الموت الأخضر، فما دلالة الموت الأبيض، إنه الموت الذي يبدأ بجوع امرأة تتخبط بشهوة الحلم، ورغبة جموح لأن تكون حلاوة تترف الحواس، وحتى تحقق ذلك اغتالت براءتها، وقادتها ـ

"

ما الذي مثل الكاتب؟

هل عمله صراع مع الحب أو أنه صراع في مواجهة السلبيات

"

طواعية ـ إلى بيت الشيخ [مسعود] على أمل أن يتحقق حلمها في إنجاب طفل ما "مدّ يداً برائحة الدخان إلى رأسها وقال: شكواكِ؟ أجابت بخوفٍ وتردد: أريد ذريّةً، قال: ونكاحك متى كان؟ منذ عشر سنوات؛ ربما تزيد، ودون أن يعرف التفاصيل أمرها: استقلي لتبدأ رحلة الكشف والاكتشاف من خلال الأصابع الخشنة التي تجوس جغرافية الجسد، وتأتي النتيجة: "العيدان تُخرج نيرانها بالاحتكاك، واللبنُ يخرج زبده بالمخض" فهل وصلت الرسالة إلى المرأة الحالمة؟ لم تدع فرصة لأن تناقش، بل اندفعت بعاطفتها ورغبتها، بأن تلد لزوجها الهارب من عقمها إلى زوجاته الأُخريات،

وجاءته كما طلب بعد أيام حمرٍ بليلتيْن أو ثلاث، اغتسلن ببياضِ القمر وحصل المرام: "ستحبلين، نطق الشيخ مسعود بثقة، بعد أن ربت على الكتف العزلاء، فارتجفتَ المرأة كطائر ابتدره الغيث، وخاضت طقوساً بلّلت المسام في مسارب العتمة" ص: 73.

وتبدأ معاناة المرأة مع زوجها وزوجاته، ونظرة الناس إلى حملها المباغت "أحاطتَ بها الاتهامات، فاستحالت الأيام الرمادية إلى سواد، ونفر الزوج، وأخذت نسوة خبيثات شامتات ينظرن من خلف أبواب مواربة" ص: 74.

هذه المستويات التي انتقلت من القرار الذي دفعها إلى العالم المجهول إلى الإحساس بالفاجعة، إلى وقع الجريمة، شكلت محاور صياغة هذا الموت الذي سُمي بالموت الأبيض، فهل اللون الأبيض مدلول الولادة؟ أم الأمل، أم الرغبة، أم النزوة، أو الخيانة، ومعظمها دلالات محمولة على مسرود ذلك الموت.

وأيّاً كان القصد، فإنه موت إنساني، وإن كان سببه نزوة امرأة خارج حدود الشرع.

أما الموت الأسود الذي بدأ بمواجهة المرأة للواقع فقد جسّده الموت الأبيض، وهو يُشير إلى ولادة طفل لم يقبله زوج المرأة: "التقت نظراتهما، نظرات مشمئزة، نافرة، صُبّت على البطن المتكوّرة، ثم على الوجه، نظرات متوسلة، خاشعة، وحين همّ الرجل بالرحيل والانفلات في اللحظة الحرجة، قالت بتبتّل: واصل، ثم مدّت يدها إلى ذراعه تستوقفه، نهرها بقسوة: أردفت: إنه نسلك، كاذبة، رحمني الله.

ـ أنت هرّة بريّة، أنا زوجتك، لن أُشفق عليكِ، ومضى، في حين كانت النسوة الثلاث يسترقنَ النّظر، ويُصخنَ السّمع، ويختبئن في غرفهنّ كالفئران، حين انقطع الحوار، وتبقى المرأة وسط الدّار، تُواري غصّتها، كما تمنّتَ لحظتئذٍ أن تواري هذا البطن إلى الأبد، ص: 75.

إنّ حوار المواجهة المبتور الصهيل، لم يمنح الزوج غير العذاب الذي وضعه رهين عذاباته وتخبّطه، حتى أمسى تفكيره سُمّاً يسري في عروقه: "لا تشفق على الهرّة البريّة، فإنها تأكل طيورك، وهذا الجنين الآتي هو الذئب، هو الذئب بعينه، والذي سيلتهم غنمك يوماً في غفلة" ص 76، يأتي بعدها التخبط في القرار النابع من زخم التخاذل المهين: "فقد سيق الاتهام، ومش بس في الدار، بل في البلدة كلها، وأُلصِق الجرم بها والدليل" ص: 77.

أمام الحصار المطبق الأركان، شعرتَ المرأة أن خيوط الصبر تنكمش وتتراصّ، لتتسرب منها كما دمها ينبض من أعماق القهر نوعاً من التورّم الظاهر إلى العيان، أخذ شكل الجنين في أحشائها، ولذلك كان لا بدّ من القرار الأخير: "فقالت في سرّها وقد عزمت على أمرٍ، هذا المقام ليس مقامي، وهذا الوليد ليس لي، وامتلأت بالانسحاب، بعد أقل من ساعةٍ، كانت امرأة معولة، مُكلّلة بالسواد تصعد الجبل للمرة الثانية، وحيدة لا أحد يُماشيها سوى ظلٍّ وكيان طفل صغير، أراد ذات زمن أن يُلاحق جرادة". ص: 78.

وتصل القصة إلى مستواها الأخير ـ الكأس الأخيرة ـ حيث توجز إشارات الميتات الأربع، وتحلل دلالاتها، وتفك مرموزها. "سأله الشيخ: هل قاسيت؟ أجاب: قاسيْتُ واجترعتُ، وماذا تنتظر؟ أن تُسميّ لي الميتات الأربع، أجاب الشيخ مبتسماً: أما الموت الأبيض فهو الجوع، سأل الرجل: وما الأحمر؟ أجاب: هو مخالفة الهوى، وما الأسود؟ ـ هو تحمّل الأذى، والأخضر؟ طرح الرّقاع، قفز الرجل من مكانه فرحاً وهو يقول: "لقد شربتها كلّها والله كلّها" ص 79.

وما بين السؤال عن الميتات الأربع في بداية القصة، والجواب في نهايتها، امتدت أنساق القص على وتائر المقاطع مثيرة أكثر من سؤال يكتف وضع المرأة وموقعها ككائن مجهول نكرة.

هل للمحافظة على البيئة التي تنتمي القصة إليها؟ أم لأسباب أخرى؟ أياً كانت الأسباب فإنّ كون المرأة إحدى الشخصيات الرئيسة في القصة، فقد شكل عدم التعريف بها أداة تفعيل وتحريك في جواء القص، فهي إحدى جزئيات اللعبة القصصية التي أحكمت القاصة بنيتها من جميع الجوانب، في الوقت الذي منح القاصة حرية الاختيار في إغناء الشخصية، ورسم ملامحها بدقة من الداخل والخارج على حد السواء، ليبقى السؤال الأهم:

هل استطاعت القصة من خلال التعددية السردية القائمة على:

أ ـ السرد الحكائي

ب ـ التوصيف الخارجي

ج ـ حركة تناوب الضمائر بين الغائب

والحاضر والمتكلم.

د ـ استخدام المنولوج الداخلي.

هل استطاعت أن تُحقق أغراضها ونجحت في ذلك.

إن استخدام القاصة لمستويات السرد عامة، والمنولوج الداخلي خاصة، منح القص فرصة لترتيب الأحداث، في الوقت الذي عمّقه فيه مداخل القص ومخارجه، مستغلة حركة الضمائر مع إيقاع الأحداث وانتقالها زمنياً من الحاضر إلى الماضي، مما أضفى على آلية الصراع الداخلي حركة إيقاعية عبّرت عن مدى قوة المؤثرات الخارجية المرتبطة بالأمكنة.

وما دامت القصة قائمة على عنصر التشوق المحرّض لعقل المتلقي بهدف البحث عن مرموز الميتات الأربع، حسب ما يصله من سياقات القص الذي يبقى في مثل الحالة مفتوحاً على احتمالات التفسير كلها وفي ذلك إغناء للقصة، وتعميق لدورها في تحريك عقل المتلقي، لماذا إذن أفصحت القاصة عن مرموز الميتات الأربع ودون مبرر ما.

إنّ القاصة في هذا الشغل التقني أرادت أن تضع المقدمات الصغرى والكبرى التي أفرزها القص، أمام نتائجها بشكل مباشر، فأوجزت بذلك الصراعات التي قامت على أنساق الميتات، عن طريق الصفات التي اتّكأ بعضها على مقولات المتصوفة، دون أن تدرك بأن الإفصاح ألغى التشويق الذي دفع المتلقي للبحث عن مرموز كل ميتة فجاءت النهاية بمثابة الصدمة التي لا يمكن للعقل أن يتقبلها بسهولة فلو تركت المتلقي في حيرته، وقراءة النص بفكره وثقافته دون الإفصاح بشكل مباشر عن المرموزات، لأخذت القصة فرصة أكبر في تحريض المتلقي من أجل حل مرموز الميتات، وبقدر ما تختلف النتائج من قارئ إلى آخر ترتقي القصة وتتألق، ومن هنا كنت أتمنى لو أنّ القاصة حذفت المقطع الأخير [الكأس الأخيرة] أو أنها ختمت القصة بقوله: "ثم صعد الجبل نحو مقام الشيخ الجبلاوي، بعد أن ترك قبر أمه، يرافقه الكلب، وشيء في الحلق له طعم القدَم، فثمة سؤال شاخ في مكمنه"، ص: 79.

فهذا السؤال المفتوح على الاحتمالات المختلفة، يُعطي القصة تفرداً إبداعياً خاصاً.

ومع هذا كله فإنّ القاصة وبكل مقدرة استطاعت أن تنقلنا إلى حواف إبداع نصوص قصصية معنية بحوار الأنا مع الذات، وحوار الذات مع الآخر، تنهض بذلك لغة ملتزمة بمنظومة العلاقات الثقافية والاجتماعية والبيئة للخطاب الذي أشار إلى هوية الإبداع ضمن تداولية الحدث الذي تماهى مع صيرورة القصة المعاصرة، والمدركة لعمق الحياة وفاعليتها من جهة، ولمرامي أبعاد النص القصصي المتألق من جهة أخرى.

الهوامش

(1) محمد غازي التدمري: قصص مدينتين ـ الجزء الثاني ـ دار الشمالي حمص. ص: 9.

(2) نجاح إبراهيم. مجموعة ما بين زُحل وكمأة: غلاف المجموعة.

(3) ما بين زُحل وكمأة: مجموعة قصصية، منشورات دار طلاس، دمشق 2003.

195

أساطير الاندماج الرأسمالية

إي. ب. فوكس

ترجمة: صخر الحاج حسين

في الحين الذي ينظر فيه إلى اكتساب اللغة كمرحلة أولى في سيرورة الجمعنة[32]، ينتمي الأدب تاريخياً إلى القوى الثانوية للسيرورة ذاتها التي تقدم الفرد لذهنيات التأويل السائدة في مجتمعه. فاللغة تنسج وعياً لعالم يمكن لمسه بالكلمات، وفيما يبدو فإن الأدب يطور وينقي هذا الوعي باستخدامه الكلمات حتى يتسنى له اكتشاف الواقع الذي اكتشف حديثاً.

يكمن المسوغ العام للأدب الذي ينظر إليه بوصفه نشاطاً لتمضية وقت الفراغ وكجزء من النظام التعليمي، في أنه "يوسع الرؤية".

---

(32) Socialization أو التنميط الاجتماعي، من علم الاجتماع طبننة medicalisation من الطب الفيزيولوجي والنفسي.

وبينما من غير المفيد أن ننكر بأن أعمالاً معينةٍ من القص يمكنها إنجاز ذلك، أو شيئاً شبيهاً به، علينا أن نقر أيضاً بأن القص قادر وعلى قدم المساواة على تقليص هذه الرؤية. لقد أثبت أدب الأطفال الذي يشكل اللقاءات الأولى لهم التي انغرست ويعمق في غالبٍ الأحيانٍ مع سيرورة اكتساب اللغة، بأن عاملاً حاسماً تاريخياً في سيرورة اكتساب اللغة، بأنه عامل حاسم تاريخي في سيرورة الجمعنة. ربما أظهرنا نوعاً من المحاباة للرؤية الطفولية المتشابهة التي تفشل في رؤية ثياب الإمبراطور الجديدة (رؤية عري الإمبراطور) أو في (رؤية الحقيقة). لكن ومنذ الثورة الصناعية إلى الوقت الحاضر تم إنتاج عدد لا يحصى من الأعمال الأدبية الموجهة للأطفال التي تقمع الرؤية المشتتة الكامنة فيهم، وذلك بجلب وتعزيز أشكال من الإدراك والاستجابة (أي العوامل المؤولة)[33] لسلطة الإمبراطور يريدها هذا الأدب.

في دراسته الثاقبة عن أدب الأطفال والأيدلوجيا البورجوازية يظهر إسحاق كرامنيك Issac Kramnick كيف تم تقديم أساطير في الاندماج الهائل للرأسمالية الصناعية إلى الأدب في نهاية القرن الثامن عشر. لقد ظهرت هذه الأساطير في أعمال مثل "جاك الصغير"[34] لتوماس داي[35] Tomsa Day التي يمكن اعتبارها كسلف لحكايات القرن العشرين شأن "الآلة الصغيرة التي تفوقت"[36]ل مابيل س براغ C. Mabel Bragg التي بيع منها أكثر من خمسة ملايين نسخة منذ ظهورها الأول عام 1926. توضح الحكايتان النجاح الذي تلا قبول الروح الفردانية، والإيمان بأن العمل الجاد وإرادة الإنجاز والسعي وراء الاستقلال ستأتي بالعطايا المادية. ويتأسس جزء من فرضية كرامنيك إلى أن الثورة الصناعية، بتهيئتها الأساس الاقتصادي (لعائلة نواتية خاصة)[37]، قدمت تصورات جديدة عن الطفولة والأمومة، فقد فصلت النساء والأطفال عن سيرورات الإنتاج، وخلق هذا ساعات فراغ يمكن ملؤها بقراءة الأعمال . بصوت مرتفع . التي تمجد الثورة الصناعية والمهندسين البرجوازيين والعلماء الذين جعلت جهودهم من هذه الثورة ممكنة. إن الكتب التي استجابت لبنية هذه العائلة الجديدة تعليمية وضمن إطار نشيط وعلني. وغالباً ما ابتكرت هذه الكتب مشاهد خيالية قادرة على توجيه رسائل مباشرة إلى الوطن شأن العمل الوعظي لجوسيا ويدغوود Josiah Wedgwood (رسالة للصغار

---

(33) يقول . بيرس . أن هناك ثلاثة مكونات مترابطة وهي العلامة sign والشيء object الذي تمثله هذه العلامة والعامل المؤول لهذه العلامة interpretant.

(34) Little Jack

(35) كتبت عام 1786.

(36) Little engine that could.

(37) كرامنيك 1980 الصفحة 210. Private nuclear family وهي العائلة التي تضم الزوج والزوجة والأطفال دون الجد أو الجدة أو الأعمام والأخوال.

القاطنين في مصنع الفخار)[38] حيث امتدح فيه فضائل حسن التدبير والاقتصاد في الإنفاق واحترام الآلات بالإضافة إلى الإنتاجية والاعتدال وما إلى ذلك. لقد كانت المواقف اتجاه اكتساب الثروة متضاربة، فمن جهة أولى ستقابل الفضيلة، وهذا أمر حتمي، بالنجاح المادي. ومن جهة أخرى لم يكن ليسمح للبطل أو البطلة أن تغويهما الثروة[39]. بكلمات أخرى كان على البرجوازية التي كانت تتحدى موقع الرأسمالية المهيمن أن تؤسس تفوقها الأخلاقي على هذه الأرستقراطية.

قوة البورجوازيتين الأميركية والإنكليزية التي تكافئ فضائلها هي عندما تواجه تلك الفضائل في أماكن غير متوقعة (خارج البلاد مثلاً)، كانت واحدة من الموضوعات العديدة التي طرحها كرامنيك للنقاش. وهو موضوع ما يزال يعاود الظهور بانتظام في الأفلام الجماهيرية.

تروي حكاية "التجار الصغار"[40] لماريا إيدغوروث Marea Edgeworth دهشة مجموعة من السياح الإنكليز عندما يلتقون أحد الباعة الجوالين الشرفاء في نابولي. تُظهر هذه المجموعة لفانشيسكو الصغير أقصى ما تستطيع من احترام وتمنحه بركاتها "فلتتبارك أيها الولد الطيب خلناك إنكليزياً من طريقة تعاملك"[41]. يؤخذ فرانشيسكو إلى إنكلترة وهناك يتلقى مكافأته، ويؤكد على انحيازٍ آخر للإنكليز عندما يصبح فرانشيسكو فناناً. ربما كانت أكثر الأعمال طرافة التي يناقشها كرامنيك هو "هاري ولوسي"[42] لماريا إيدغورث[43] هذا العمل الذي يصفه على أنه "ترنيمة العلم والصناعة، وأشخاص أنصاف آلهة جعلوا من إنكلترا ما كانت عليه في العقد الأخير من القرن الثامن عشر أي مصنعاً للعالم"[44]. لا تكمنٍ أهمية هذا العمل بسبب التفاصيل التي قدمت بها الثورة الصناعية وثُمنت آثارها الاقتصادية[45] فقط، ولكن أيضاً بسبب التضمينات المتعلقة بالطبقة والاختلافات الجنسية. فعندما يُؤخذ هاري ولوسي في رحلة، وهنا لا تعبر القلاع والكاتدرائيات من ضمن المشاهد السياحية (وهي رمز للماضي)، يتم التركيز على مصانع الفخار ومصانع الفولاذ ومحركات البخار الخ. ويتم تصوير الزيارة إلى مصنع الفولاذ كالتالي:

"كومات من الفحم نصف محترقة،

---

(38) An Adress to the young Inhabitants of the pottery Newcastle 1783.

(39) المثال هنا هو The history of little goody two –shoes.

(40) Little Merchants.

(41) كرامنيك 1980 الصفحة 222.

(42) Harry and Lucy.

(43) جزءان 1825.

(44) كرامنيك الصفحة 222.

(45) الاجتماعية الاقتصادية.

سحب من الدخان من كل الألوان من المداخن والمسابك، وكير الحدادين حيث اكتست الأيدي ووجوه البشر كلهم بالسخام. لقد قالت لوسي بأنه البلد الأكثر رعباً الذي رأته في حياتها. كان هاري يعرف أن لا شيء جميل هنا كي يراه المرء، لكن الأمر كان رائعاً. كان نوعا من الرفعة. لم يستطع هاري إلا أن يشعر باحترام كبير للمكان حيث بدت محركات البخار وكأنها تغزو المكان، وفي الحقيقة، بدت وكأنها تنتحل العالم لنفسها[46].

إن إحساس لوسي بالذعر يناسب بالطبع دوراً مستقبلياً محلياً سيعزلها عن وسائل الإنتاج. ولكن ماذا عن زوجات وأسر أصحاب تلك الأيدي والوجوه "المغطاة بالسخام"؟ إن الفضول المحتمل للقارئ يتم استباقه وإحباطه بعد عدة صفحات في مشهد يصف مدير المصنع وهو يأخذ كلاً من هاري ولوسي إلى بيت أحد العمال. في اللحظة التي يصلان فيها، يشاهدان الرجل وهو يضرب زوجته. بعد ذلك مباشرة يشاهدان المرأة وأطفالها يقومان على خدمة العامل في ذل وخنوع كبيرين. وعندما يسأل الطفلان الزائران مدير المصنع عن عدم تدخله، يشرح لهما أن ليس له الحق في أن يفعل ذلك إذ "لكل إنسان الحرية أن يفعل ما يحلو له في بيته وفي شؤونه الخاصة" ويكتب كرامنيك عن المقطع:

"هذه حرية ليبرالية، وهي تتوج البيت البورجوازي الجديد وبنية العائلة بقدسية أيديولوجيا الكف عن التدخل في شؤون الآخرين"[47] إن منهج كرامنيك النقدي الذي يحلل المضمون الأيديولوجي للقص بربطه بالأساس التاريخي والمادة الوثائقية، يقدم تبصرات هائلة في الطريقة التي استخدمت فيها الرأسمالية الصناعية الأدب كوسيلة لنشر العوامل المؤولة الضرورية لبقائها. ومن منظور الدعاية، نحتاج لتقري هذه السيرورة ليس باعتبارها عملية لتكرار الأساطير النموذجية الثابتة، بل باعتبارها مصدراً ديناميكياً متحولاً من عملية الإقناع القادرة على تكييف نفسها مع أي موقع تدافع عنه الرأسمالية. إن تاريخيتنا التي تسمح لنا، كقراء، أن نفهم النقاط التي أشار إليها كرامنيك، يجب أن تُدمج في منهج تقارب معه النصوص المعاصرة بالإضافة إلى الماضية منها. فالصراعات والتناقضات التي نراها في النصوص الأولى، يجب أن ترى كعوامل بنيوية دائمة للرأسمالية، ليس فقط كأمثلة محدودة بزمن ما من جانب الرأسمالية المرفوض. إن مشهد الزوجة التي يضربها زوجها في (هاري ولوسي) على سبيل المثال يكشف عن أحد التناقضات المستمرة للأيديولوجيا البرجوازية في أثناء محاولتها إخفاء هذه التناقضات. ومثل الأبواب التي تنفتح على مصاريعها في قصص فرانز كافكا لتسمح بدخول لمحة مربكة لواقع مرعب يتعايش إلى حد ما مع "الحياة الطبيعية"، فالستائر أيضاً في حكاية (هاري ولوسي)

(46) كرامنيك 1980 الصفحة 223.

(47) كرامنيك 1980 الصفحة 225.

تنفتح قليلاً لتسمح لقارئ متلهف آثم أن يرصد العالم السفلي البروليتاري الذي يقف بالمقارنة مع القيم التي تحتفي بها الرواية. لكن هذا العالم السفلي ما هو إلا محاكاة غرائبية ساخرة لتلك القيم التي تُرى كما هي بمصطلحات المبدأ المهيمن الذي يعلن أن "لكل إنسان حريته بأن يفعل ما يحلو له في بيته".

أما أدب الأطفال اللاحق الذي يخدم متطلبات معظم الفترات ما بعد الثورية، فقد تخلى عن نبرة الوعظ لصالح أدب قدم النظام الاجتماعي الجديد كأسلوب طبيعي ودائم لتنظيم المجتمع الصناعي. كما أظهرت متطلبات الرأسمالية الصناعية، التي تشتمل على تقسيم العمل والتفاوت الاقتصادي والتقديس المطلق للملكية الفردية، نفسها كملامح ثابتة للوجود الإنساني. لقد صورت الأسطورة التي تقول بأن الفرد الطموح ما يزال يمتلك القدرة على وضع نفسه ضمن البنية المحددة للسلطة والثروة النظام الطبقي الذي أنتجته الرأسمالية، كنظام رحيم. ورغم كثرة القوانين التعليمية والإصلاحات الصناعية التي تم إعدادها لتنمية قاعدة لمحو الأمية بين أطفال العمال، فإن الكتب والمجلات المتاحة لهم لم يكن لها أن تساهم في تعميق فهم العلاقات الاجتماعية والاقتصادية. إن النظام التعليمي الذي تم تأويله على نطاق واسع كسلم للحراك الذي يهيئه المجتمع الخير باتجاه الأعلى، يقدم الأطفال إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية التي تعتبر مرغوبة من قبل الطبقة المتسيدة، بينما يصور تنوع مكتبة أدب الأولاد والفتيات الشعبي عالماً يرى فيه أطفال هذه الطبقة يعملون ويلعبون. يمكن أن تبدو زخارف هذا العالم الخيالي . العمات الثريات، الإجازات المثيرة، بيوتات الريف الهدايا الساحرة، المدارس الخاصة الخ... . على أنها التعبير البريء للبرجوازية التي تطلق العنان لنفسها بعد ثورتها الناجحة. مع ذلك وعلى المستوى الأعمق فإن هذه الأوساط والدوافع المتواترة كانت قادرة على أن تشتغل شأن عوامل اندماجية قوية. لم يكمن الجانب الماكر الذي أعد لطفل الطبقة العاملة الذي يقرأ مثل هذا الأدب، في أنه يصور عالماً كان قد أقصي عنه، لكنه يكمن في أن مواقع هذا العالم وحالاته الخاصة، تلك التي تماثل مواقع وحالات عالم الأرستقراطية الخيالي الذي استبدله، توحي بأن الشعور الأصيل والحرية الحقيقية ربما كانا ممكنين فقط ضمن هذا الموقع. إن الرغبة في دخول هذه الطبقة وبالتالي أن يصبح الطفل "شخصاً حقيقياً" تمت تلبيتها بأساطير سندريلية[48] متنوعة حيث ينفي فيها الأمير غريب الأطوار لصالح مستكشفي الموهبة البورجوازيين. إن الملمح المتكرر والمثير في أدب الاندماج الرأسمالي، حيث يبدو في بعض الأحيان مدركاً لنفسه كعامل اندماجي يكمن في الدور الذي يعزوه إلى اللغة، وكبنية شديدة التعقيد للاتفاق

---

[48] سندريللا. المترجم.

الاجتماعي الذي يعنى بالاستخدام والمعنى والصوت، يمكن للغة أن تصير مجازا للقواعد المعقدة والعلاقات المتحددة التي تحدد موقع الفرد وجهاً لوجه مع المجتمع. إن "التخاطب الصحيح" كمؤشر على الوضع الاجتماعي كان قد حاكاه (شو George B. Show في وصفه المشهور لإلزا دووليتل في مسرحية (بيغماليون)[49] كما أن القدر الكبير من التسلية كان قد استقى من إمكانية الخداع الصوتي الذي تدور حوله حبكة المسرحية. إن القوة المجمعنة[50] للغة يمكن لها في كل الأحوال أن تظهر على المستوى الأكثر عمقاً، وتستطيع أن تشتغل حتى في أعمال تم إعدادها لأطفال صغار كأسطورة ثانوية فعالة وقادرة على تعزيز الأسطورة الرأسمالية الأساسية. والمثال هنا تقدمه بياتريس بوتر Beatrix Potter في حكايتها المصورة الساحرة "حكاية السنجاب نوتكين"[51] التي تصف كيف أن مجتمع السناجب يبدأ كل يوم يجمع الجوز في إحدى الجزر. وبما أن البوم السيد براون العجوز يملك الجزيرة، فإن على السناجب أن يأخذوا الإذن قبل أن يشرعوا بجمع الطعام من ممتلكاته. وهكذا ففي كل صباح وقبل أن يبدؤوا بحثهم عن الطعام يدبرون الأطعمة الشهية للبوم على شكل "فئران سمينة"، و"خلد سمين ممتاز" وسبع سمكات منوة[52] سمينات" و"عسل بري مسروق من عش النحل الطنان" وما إلى ذلك. يتم تسليم هذه العطايا باحترام فائق، ويؤدي كل سنجاب انحناءة صغيرة قائلاً بكل أدب: "أيها السيد براون، هل تمنحنا الإذن بجمع الجوز من جزيرتك؟ أما البوم والذي يقضي معظم وقته في النوم يقبل الطعام. ويعترض بطل الحكاية السنجاب الوقح "نوتكين" على ذلك. ويتم توصيفه بناء على ذلك بأن "ليس لديه أدنى احترام" أو "أخلاقيات جيدة" فهو لا يرفض فقط أن يجمع الجوز، لكنه بدأ يرقص ويتهور حول السيد براون العجوز، مضايقاً إياه بأحجيات بارعة ومداعباً إياه بالقراص[53].

يتمادى السنجاب في شذوذاته مما حدا بالبوم لأن يمسك به "ويرفعه من ذيله عازماً على أن يسلخ له جلده". مضحياً بنصف ذيله ينجح نوتكين في الهرب، وللمرء أن يتوقع أن السنجاب نوتكين والقارئ الصغير وحتى هذه اللحظة سيكونان قد أفلحا في تعلم قبول طبيعة مجتمع ينام فيه البوم المالك بينما يشتغل مجتمع السناجب لأجل قوته ولأجل البوم. وفي الواقع، تتعدى القصة حدود أسطورة اندماج، وتبقى صامتة حول مسألة فيما إذا كان نوتكين قد أصبح "سنجاباً جيداً"، لأن لا "الاحترام" ولا "الأخلاقيات الجيدة" يمكن أن تلغي القدر المتربص به. ففي الصفحة الأخيرة تنسحب الأسطورة

---

(49) عام 1914.

(50) Socializing.

(51) Tale of Squirrel Nutkin.

(52) Minnow نوع من الأسماك الفاخرة.

(53) القراص نبات ذو وبر شائك.

الرأسمالية لتفسح مكاناً لاقتراح أكثر تهويلاً، ذلك أن نوتكين باستخدامه لمهاراته مترافقة مع كلمات هدامة لعوبة، فقد حقه في الاندماج في مجتمع اللغة. وأخيراً يبدو السنجاب الذي كان بالأمس ألمعياً بالكلمات والأحجيات، قادراً فقط على الصراخ: "كوك كوك كوك كررر. كوك ك ك !" وبمعنى ما، يمكن أن ترى حكاية السنجاب نوتكين كنسخة معكوسة لحكاية هانز أندرسون Hans Christian Anderson "ثياب الإمبراطور الجديدة"[54] إنها تستثير وعياً ما قبل لغوي شبيها، وذلك بوصفها تجسيداً لحالة من العزلة يتم إقحام الفرد فيها إذا ما رفض استخدام اللغة الشكل الأساسي للإدراك، على أنها وسيلة للتعبير عن الإدراكات الثانوية الصحيحة للمجتمع.

يتعلم مورغان إيفانز البطل الويلزي الشاب في مسرحية إيميلين ويليامز Emlyn Williams (القمح أخضر)[55]. درسه اللغوي بشكل جيد ويكافأ بمحنة إلى أوكسفورد. أما عرابته الجنية الآنسة موفات "فهي امرأة إنكليزية تنضح حيوية بوجه مطمئن وعينين جميلتين رائقتين"[56]. تسكن قرية بعيدة في ويلز حتى يتسنى لها أن تفتح مدرسة.

يكتب إيفانز الذي تصفه الآنسة موفات "بفرسها الصغير"[57]، مقالة تكشف عن موهبة متميزة في التعبير الشعري وبناء على ذلك يتم اختياره لنبوغه الفردي. هذا النبوغ الذي تتحول مراحله المختلفة إلى رموز تثبت وجود المدرسة. يتم تصوير سيرورة تعليمه، التي تبدأ بالتعنيف ومن ثم ببعض القواعد اللغوية[58]، علانية بوصفها سيرورة جمعنة. ففي الفصل الأول يظهر إيفانز قذراً و"شرساً"[59]. وبعد مضي سنتين يتحول إلى "تلميذ خاضع"[60]. عندما ينحني مرتين أمام كبير المنطقة قائلاً:

"عذراً يا سيدي... مساء الخير يا سيدي" حتى بدأ الناس يظنون أنه قريب الآنسة موفات[61]. وفي الفصل الثالث تكون عملية التحول قد اكتملت تقريباً، وبدا بأن إيفانز قادر على أن يمضي نصف ساعة في نقاش مع رئيس كلية أوكسفورد وهو "سيد عجوز عظيم يجلس في غرفة المكتب بحجم بناء بينلان تاون هال[62].

يتم وصف تأثير أوكسفورد على إيفانز عندما يبوح في مشهد تقدمه الكلمات:

"لغته الإنكليزية تحسنت بشكل كبير،

---

(54) The Emperors new clothes.

(55) Corn in green مثلت لأول مرة عام 1938.

(56) ويليامز 1981 الصفحة 8.

(57) ويليامز 1981 الصفحة 56.

(58) ويليامز 1981 الصفحات 4 . 30.

(59) ويليامز 1981 الصفحة 30.

(60) ويليامز 1981 الصفحة 41.

(61) ويليامز 1981 الصفحة 52.

(62) ويليامز 1981 الصفحة 79 Penlan Town Hall.

وبات يعبر عن نفسه بسهولة."[63] ويشرح ذلك:

"لقد ذهبت إلى أوكسفورد وعدت... لقد عدت. من العالم! منذ اليوم الذي خلقت فيه، كنت سجيناً خلف جدار حجري، أما الآن فقد ساعدوني كي أنظر إلى الناحية الأخرى.... (متحمساً).... لا يمكن لهم أن يرجعوني إلى الخلف، لا يستطيعون، عليهم أن يدفعوني ويرسلوا بي إلى الأمام.!"[64]

إن العلاقة بين الحوار الويلزي والحوار الإنكليزي في المسرحية حوار معقد، فاللغتان تشتغلان بشكل أبعد من مجموعة شيفرات تناسب لتستخدم كإشارة إلى الفروق الاجتماعية. فعندما يعبر إيفانز عن امتنانه للآنسة موفات في نهاية المقطع، ينظر إلى الخلف إلى وضعه ما قبل التعليم ويزعم بأنه كان يعرف "مفردة من عشرين كلمة"[65]. ربما بدا غريباً أن معرفته للغة الويلزية قد تم تجاهلها لأن المقالة التي لفتت الانتباه إلى ذكائه الخلاق كانت عبارة عن ترجمة ناقصة عن الويلزية. وفي واقع الأمر، يتم توظيف اللغة الويلزية، خلال المسرحية بوصفها رمزاً لوعي ما قبل فردي. لقد مثلت عالماً فوضوياً غامضاً يمكن تنظيمه والسيطرة عليه فقط من خلال وسيلة اللغة الإنكليزية. فهي تظهر كلغة أغنية، و(بالنسبة للجمهور الإنكليزي) كتخاطب غير مفهوم لجماعة ما. عندما يتم عقاب إيفانز يعبر الصف عن استغرابه وذلك بانقسامه إلى "نزاع سريع في اللغة الويلزية" و"وفوضى عارمة"، هذا الاستغراب الذي تم التعبير عنه "بسيل من اللعنات الويلزية"[66]. بعد ذلك وعندما يفقد إيفانز سيطرته على نفسه ويشرع في مقاومة الآنسة موفات، يتم وصف تخاطبه إلى أنه "وابل متصاعد من المذمات، تتعمق في ويلزيتها كلما استمر فيها"[67]. وفي أحد الأيام وعندما تسرع سارة إلى المدرسة مرتدية "ملابس فلاحية ويلزية تقليدية وقبعة كنيسة" تشوش الإحساس بالاستقرار هناك، وذلك عندما تخاطب والدها باللغة الويلزية. وسرعان ما يلومها "توم العجوز" (مهتاجاً): "تحدثي بالإنكليزية، ابنتي، نحن في الصف"[68]. وفي اللحظة الحاسمة من المسرحية، يتم تهديد مهنة إيفانز من قبل بيسي واتي، وهي فتاة إنكليزية تعمل والدتها لدى الآنسة موفات. وما يشكل دلالة، تبدأ بيسي في تعلم اللغة الويلزية عندما يتقن إيفانز لغته الإنكليزية. وفي مشهد الإغواء، يتم تصوير بيسي كمخلوق شبيه بالسيرانة[69] يستثير سحرها المهلك

(63) ويليامز 1981 الصفحة79.

(64) ويليامز 1981 الصفحة 80.

(65) ويليامز 1981 الصفحة 81.

(66) ويليامز 1981 الصفحة 18.

(67) ويليامز 1981 الصفحة 47.

(68) ويليامز 1981 الصفحة 75.

(69) Siren مخلوقات أسطورية عند الإغريق لها رؤوس نسوة وأجساد طيور كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك. المترجم.

الغموض والعاطفة السائبة شعور إيفانز ما قبل الإنكليزي:

"تتجول صعوداً باتجاه المشربية وتشرع في الغناء باللغة الويلزية بصوت رائق ومبهج لدرجة تثير الدهشة. كان اللحن هو " lliw Cwyn rhosyn yr haf"[70]. يرفع إيفانز رأسه ويصغي مأخوذاً. تتكئ على إحدى حواف فجوة النافذة، وتتطلع باتجاه الشمس الآفلة؛ وينتهي صوتها بنعومة بمقطع موسيقي"[71].

قدمت بيسي بوصفها شخصاً ماكراً أحمق "من النوع الزقاقي"[72]. وغير جديرة أبداً بمورغان إيفانز. لكن عندما تعود إلى القرية بطفل إيفانز، يصبح من الضروري أن تتبنى الآنسة موفات الطفل الوليد حتى لا يجبر مورغان من الزواج من بيسي وحتى يتسنى له البقاء في غلانسارنو "عبقري القرية الثمل الفظ"[73]. يرسل مورغان إلى أوكسفورد، على أمل أن يصبح "رجل دولة عظيماً" وتخبره الآنسة موفات أن "ليس هناك من سبب للعودة إلى غلانسارنو ثانية"[74]. إذا كانت بيسي فتاة ويلزية بسيطة، فإن التناقضات المحيطة بتطور الذات "الحقيقية" لمورغان إيفانز لا يمكن أن تحل بمثل تلك البراعة المقنعة. وحتى لو كان الأمر كذلك، فإن الأدوار المنسوبة للغة الإنكليزية والويلزية في المسرحية تجبرها على أن تكشف بعض تناقضاتها حتى عندما تحاول إخفاء هذه التناقضات. والمثال على هذا يقدمه كبير القرية، الذي يفترض خطأ بأن التعليم الجماهيري يمكن أن يؤدي إلى الدمار:

"إنهم يهذرمون بتلك اللغة الغريبة المضحكة. فليبارك الله قلوبهم، إنها بلاد حرة! ولكن أن تجعلوهم يقرؤون الإنكليزية، وتحولوهم إلى علاقات للأواني، وتزرعوا فيهم الأفكار... فلا . إذا تزايد البشر وباتوا على شاكلتكم، كما تعرفين، ستصبح إنكلترا بلداً مرحاً وخطيراً ولا يمكن العيش فيه!"[75].

بدت الآنسة موفات فيما مضى بأنها كانت تؤيد تفسير كبير القرية، لكن وعندما أدركت أنه أفلح في منعها من الحصول على بناء للمدرسة، جابهته بسخط قائلة:

"يجب أن أشير إلى أن هناك الكثير من القذارة، والجهل والبؤس والسخط في العالم، والكثير من كل هذا يعود إلى أشخاص مثلك فأنت غبي مغرور وجشع ومشوش الذهن ومغفل ولا تصلح لشيء"[76].

تظهر الآنسة موفات "خطرة" لأن الأزمة التي عجل بها كبير القرية جعلها تتحول إلى دعاية الإهاجة التي عقلنت بها البورجوازية استبدالها للأرستقراطية كطبقة متسيدة. إن هجومها على طبقة الملاك، واقتراحها بأن

---

(70) المقطع أساساً باللغة الويلزية. المترجم.

(71) ويليامز 1981 الصفحة 62.

(72) الآنسة موفات ويليامز 1981 الصفحة 46.

(73) ويليامز 1981 الصفحات 4 . 93.

(74) ويليامز 1981 الصفحة 94.

(75) ويليامز 1981 الصفحة 27.

(76) ويليامز 1981 الصفحة 27.

على أشباهها من البشر أن يحموا ويصونوا مورغان إيفانز، يحول الانتباه عن العلاقة الاستغلالية القائمة بين العمال والطبقة التي تنتمي إليها. إن دورها كعامل في سيرورة الجمعنة لصالح هذه الطبقة دور متناقض. على أية حال، تخون الآنسة موفات إدراكها القائل بأن تعليم مورغان إيفانز قد جعل للحد من تفكيره أكثر مما جعل لتحريره.

غارقة في آمال المنحة الدراسية، تصرح أن: "ذلك يعتمد على مقدار تقدير الممتحنين للذكاء الفطري العالي" لكن ومن جهة أخرى تصرح أنه "إذا ما اختبر نفسه، ولم يبدأ بإخبارهم ما يجب أن تكون نظرتهم إلى ميلتون[77]، عندها فقط ربما يمنحه الحظ الجيد، الأمل[78]" لقد تعلم إيفانز" أن يختبر نفسه" كما سوف نسمع فيما بعد من تقريره هو عن الامتحان:

"بارنيل... نعم . كنت سأدافع عن ذلك العجوز، لكن وعندما بدؤوا بذلك الرجل بارنيل حكيت حكاية ضده لنصف ساعة، فأنا لم أولد ويلزياً لأجل لا شيء"[79]. لكن ربما لم يكن الأمر كذلك.

---

(77) **Milton** الشاعر الإنكليزي المشهور.

(78) ويليامز **1981** الصفحة **65**.

(79) ويليامز **1981** الصفحة **79**.

204

قراءة في مذكرات..
علي فهمي خشيم...
عقود كالقرون

محمد م. الأرناؤوط

إذا نَحينا جانباً ما هو سياسي وعسكري ماذا يبقى في الذاكرة من أسماء ليبية في مجال الفكر والأدب والثقافة في العقود الأخيرة؟ يمكن هنا تذكّر خليفة محمد التليسي وصالح بوصير والصادق النيهوم ومحمد أحمد الشريف وعلي مصطفى المصراتي وعلي عتيقي، وكل هؤلاء وغيرهم نجدهم في مذكرات الباحث والكاتب المعروف الدكتور علي فهمي خشيم التي صدرت مؤخراً في بيروت بعنوان "هذا ما حدث: بعض ما وعته الذاكرة من حوادث وأحداث وحالات وشخصيات" (بيروت، دار الكتاب الجديد 2004).

والدكتور خشيم الذي تجاوزت كتبه الثلاثين المؤلفة والمترجمة في الفلسفة والصوفية

والنقد والأدب واللغويات يمثل ذلك الجيل المخضرم الخارج من قسوة وبساطة ورحالة الصحراء إلى العالم الواسع مع تحصيله الجامعي وتكوينه الثقافي وإسهامه المتنوع في الندوات والمناسبات التي شارك فيها باسم الجهات الأكاديمية والثقافية التي أصبح يرأسها أو يمثلها.

وهكذا مع مذكرات الدكتور خشيم، كما يقول في خاتمة الكتاب، يشعر القارئ أنه يعبر القرون لا العقود. فالمؤلف قد عاش بساطة وصعوبة الحياة حين كان يمشي حافياً، لأن الخف لم يكن متاحاً للأولاد، ولا يرى النور إلا من فتيلة الزيت، لأن اختراع الكهرباء لم يكن قد وصل بعد إلى الأسماع، ولا يجد مغبة في أكل الجراد أيام المسبغة. ولذلك ينطبق عليه وعلى جيله لقب "أول" على ما قام به. فهو أول من درس الابتدائية وأول من أكمل الإعدادية وأول من حصل على الشهادة الثانوية وأول من تخرج من الجامعة وأول من حصل على شهادة الدكتوراة في منطقة مصراتة، التي أنجبت لاحقاً الكثير من الأسماء في العلوم والفنون.

الدكتور خشيم كان قد التحق في 1958 بجامعة بنغازي (التي كانت نواتها كلية الآداب والتربية)، الجديدة آنذاك والتي كانت تعتبر مع ذلك (وفق شهادة طه حسين) من أحسن الجامعات العربية بما استقطبت من كفاءات من مختلف البلدان العربية. في الجامعة درس الفلسفة وتأثر بأساتذته الكبار مثل عبد الهادي أبو ريدة ثم ذهب إلى القاهرة، وتلك كانت نقلة كبيرة لجيله، لدراسة الماجستير حيث ناقش رسالته أمام أساتذة لم يكن يحلم بهم من قبل مثل الدكتور إبراهيم مدكور والدكتور عبد الهادي أبو ريدة. وبعد ذلك تابع دراسة الدكتوراة في جامعة درم في بريطانيا حيث انتقل من الفلسفة إلى التصوف بناء على إلحاح من المشرف عليه المستشرق رالف أوستن وأخذ موضوعاً لأطروحته أحد الصوفيين من منطقته (الشيخ أحمد رزوق). وعلى ذكر الدراسة في القاهرة لا بأس هنا من ذكره لآنفة جيله حتى أن الصادق النيهوم ترك دراسة الماجستير آنذاك لأن المشرفة عليه الدكتورة سهير القلماوي طلبت منه أن يحمل شنطتها عندما كانا يغادران مكتبها، مع أن خشيم يقول أن هذا كان شائعاً في أيامه (ص 95).

في غضون ذلك كان خشيم ينشغل بالكتابة للصحافة أيام الدراسة الجامعية ويكتب باستمرار لمجلة "الرواد" في طرابلس مما مكّنه من تحقيق حلمه القديم بشراء "مدور اسطوانات" ليسمع "الغابة السوداء" و"الدانوب الأزرق" لشتراوس، ويصدر في 1966 كتابه الأول "النزعة العقلية في تفكير المعتزلة" ثم في 1968 كتابه الثاني عن اثنين من أعلام المعتزلة "الجبائيان: أبو علي وأبو هاشم"، ويهتم بالترجمة عن تاريخ ليبيا القديم فيصدر في 1967 ترجمته لمسرحية بلاوتوس بعنوان "حسناء قورينا" وترجمته لكتابات مشاهير المؤرخين اليونان والرومان عن ليبيا القديمة بعنوان "نصوص ليبية" في 1968 وكتابه الآخر "قراءات ليبية" في 1968 أيضاً.

ويعترف خشيم بسخرية أن أغنى فترة لعمله في

الكتابة والترجمة كانت خلال 1972 ـ 1975 عندما كان وزيراً للثقافة والتعليم في الوزارة الاتحادية التي تشكلت آنذاك نتيجة للاتحاد الثلاثي بين ليبيا ومصر وسوريا لأنه ببساطة كان وزيراً دون عمل، ولذلك فقد أنجز خلال سنتين وسبعة أشهر ثمانية كتب منها ما هو مؤلف ومنها ما هو مترجم (ص 405).

ومن هنا فإن الفصل الذي يخصّصه الدكتور خشيم عن تجربته وحياته في القاهرة خلال وجوده في الوزارة الاتحادية برئاسة أحمد الخطيب من الفصول المثيرة والمريرة في الكتاب. فقد وجد نفسه خشيم، العروبي حتى النخاع والمثقف القادم من ليبيا إلى القاهرة لبناء الحلم الوحدوي الجميل، في إحباط بعدما انتهى الاتحاد الثلاثي إلى خلاف ثم عداء ما بين مصر وليبيا. وقد وصل الوضع إلى حد أنه أصبح مطلوباً منه، وهو الوزير الاتحادي الذي يحمل جوازاً دبلوماسياً، أن يذهب إلى القنصلية المصرية في طرابلس لطلب تأشيرة دخول إلى مصر! (ص 402).

ومن الواضح خلال الكتاب أن الدكتور خشيم يمثل ذلك الجيل من العروبيين الليبيين الذين تأثروا أيما تأثر بعبد الناصر وحزب البعث في الخمسينات للقرن العشرين، ولكن سرعان ما وقعوا في إحباط بعد الخلاف بين الناصريين والبعثيين فاحتاروا أين يذهبون بأنفسهم ولكن ما حسم الأمر هو الإعلام الناصري، وبالتحديد "صوت العرب" وأحمد سعيد حيث يعترف خشيم بأن "الآلة الإعلامية الناصرية أقوى بكثير من أدوات البعث وهكذا خسر الأخير المعركة الإعلامية، ثم خسر الجبهة الثقافية وانتهى بخسران العناصر الشبابية بقدر ما" (ص 153).

ومع ذلك فإن فشل الحلم العروبي في الوحدة والحرية كأنه لم يزد خشيم إلا تصميماً، حيث يلاحظ أن الإحباط يدفعه إلى البحث في مجال العلاقات اللغوية ليثبت عروبة مصر (آلهة مصر العربية) والبربر (سفر العرب الأمازيغ 1 ـ 2 وفي المسألة الأمازيغية) وحتى إلى البحث عن عروبة الألفاظ في اللغات اللاتينية (رحلة الكلمات).

وفي هذا السياق يذكر خشيم بأسى كيف أن الخلاف الناصري البعثي، الذي تحول إلى مصري سوري بعد الانفصال في 1961، كان ينعكس على علاقات الأساتذة في الجامعة التي كان يكتشف فيها العالم من حوله. فقبل الخلاف الناصري البعثي كانت العلاقات في شهر عسل بين الأساتذة المصريين والسوريين، ولذلك فقد كانوا يتحدون ضد الأردنيين الذي كان يمثلهم آنذاك الدكتور ناصر الدين الأسد، عميد كلية الآداب والتربية آنذاك. ومن هنا عندما انتقد خشيم الدكتور الأسد في مناسبة احتفالية بالجامعة صفق له بحماس الأساتذة المصريون ومن ورائهم الطلبة في القاعة (ص 142 ـ 143)، بينما كان للأساتذة المصريين دور في تحريض الطلبة على رئيس الجامعة السوري بكري قدورة بعد الانفصال (ص 173 ـ 174).

ويقود هذا إلى ما تتسم به هذه المذكرات من الصراحة والحميمية والنقد الذاتي. فالعنوان ذاته (بعض ما وعته الذاكرة من حوادث وأحداث وحالات وشخصيات) يوحي بالاعتراف والاعتذار المسبق عن بعض ما لم يرد لاعتبارات شتى. ومن ناحية أخرى لا يتورع المؤلف عن نقد ذاته لمواقف اندفع إليها أو

دفع إليها تحت تأثير ظروف معينة. وفي هذا السياق يعترف بخطأه فيما قال بحق عميده الدكتور ناصر الدين الأسد، وكيف أن الأيام فيما بعد جمعتهما (عندما أصبحا أعضاء مجامع) ليعتذر لـه ويقيم معه صداقة متواصلة (ص144). وكذلك الأمر مع سهيل إدريس. فقد كان خشيم قد نشر مقالاً عنيفاً ضد سهيل إدريس ومجلة "الآداب" لترويجها الوجودية، ولكنه اعترف لاحقاً بخطأه وتصالح مع إدريس خلال المؤتمر العام الحادي عشر للأدباء والكتاب العرب في طرابلس خلال 1979 (ص 235 ـ 236).

ومن ناحية أخرى يلاحظ في الكتاب أن المرارة لا تنبع من الماضي بل من الحاضر القريب كذلك. فقد سجّل المؤلف اندفاع سلطات بلاده في 1986 إلى إلغاء تعليم اللغة الإنجليزية والفرنسية في المدارس إلغاء كاملاً "في أحوج وقت يمكن أن يدعو فيه أحد إلى تعلم اللغات الأجنبية"، ولذلك فقد بادر خشيم إلى اقتراح إنشاء مركز للغات والآداب الأجنبية الذي أصبح يضم أربعة أقسام (الإنجليزية والفرنسية والروسية والعبرية)، مما سمح باستدعاء أساتذة وطلاب اللغتين الإنجليزية والفرنسية من جديد. ويذكر في هذا السياق استضافته للشاعر الروسي المعروف ايفتشينكو في صبحية شعرية، بعدما كان "نُسي" في يوم سابق طيلة النهار في الفندق مع أنه كان على موعد للمشاركة في مناسبة مهمة مع الزعيم القذافي! ومع ذلك لا يخفي المؤلف مرارته من أنه اضطر إلى ترك منصبه كأمين /عميد مركز اللغات "ذات ضحى متألماً دون كلمة شكر واحدة أو زهرة وداع" (ص 540).

ويلاحظ أخيراً أن المؤلف كان يشير في مواضع مختلفة إلى أنه كان يكتب ما يكتبه في 2002، أي في الوقت الذي اختير فيه رئيساً لمجمع اللغة العربية الذي أنشأ حديثاً في ليبيا، حيث لم يتابع المذكرات بعد ذلك. ويبدو من العنوان الذي اختاره (بعض ما وعته الذاكرة من حوادث وأحداث وحالات وشخصيات) أنه لا يزال يختزن الكثير والمشير لطبعة أخرى من الكتاب أو للجزء الثاني من المذكرات.

208

حوار مع
عبد المعين الملوحي

▪ لم أذق يوماً طعم الحرية!
▪ وشعرنا الراهن أسود من الليل

حوار : حسني هلال

يتأرجح على سنديانة عمره ثمرةً يانعة...
في بسمة عينيه لُمَعٌ من ذكاء طفولة، شقاوة شباب وحكمة كهولة...
بعيداً عن مناخات ما أجري معه من حوارات حول كتبه وكتاباته...
قريباً من أجوائه . مؤخراً . المفعمة برائحة السكينة والتفكّر والهجوع إلى غرفة مكتبته. حيث يمضي سحابة يومه...
قريباً من طقوس عاداته وعلاقاته ووجهات نظره...
ومختصراً مراعاةً لوقته ومزاجه وصحته...كان هذا اللقاء مع الكاتب المؤمن.. الشيوعي المزمن، صاحب الرائعتين الشهيرتين (بهيرة) و(ورود) الأديب الشاعر عبد المعين الملوحي:

❑ ما الذي يشغل تفكيرك وأنت في أوائل التسعينات من عمرك؟

❑❑ **ليس ما يشغلني شخصياً، الذي يشغلني هو وطني الممزّق وشعبي المتخلّف.**

❑ هل لك أن تعرض للقارئ يوماً كلاسيكياً من أيامك؟

❑❑ **كانت لي أيام.**

أما الآن فأقضي يومي في مقعدي في القراءة صباحاً، وبالاستماع إلى الموسيقى مساء.

❑ ممّن تتألف أسرتك؟ وماذا أخذ أفرادها عنك؟

□□ تتألف أسرتي من زوجتي وثلاث بنات وولدين.

أما ما أخذوه عنّي فأمر واحد، هو حبّ العمل.

□ يروي صديقك الأديب الراحل (حسين راجي). الذي رافقك في زيارة إلى (بلغاريا)، أنه افتقدك مرّة هناك. وحين بحث عنك وجدك تركع مصلياً، فاستغرب ذلك منك، وأنت القائل:

أبهيرتي..... ....

فعلام....... ....

فهل تعتبر - ولتعذرني - أن ما كنت تقوم به ينضوي تحت عنوان: يحق للشاعر ما لا يحق لغيره؟

أجاب وقد تغيرت سحنته وظهر حزنه جلياً:

□□ لا تنكأ عليّ مواجعي يا ولدٍي حسني. فقد كفاني ما توجّعت. فصمتُ احتراماً ولم أزد.

هذا ما جناه أبي عليّ

وما جنيت على أحد

بيت أوصى أبو العلاء المعرّي بكتابته فوق مثواه الأخير.

وفي حديث جمعني مع الأديب حنا مينة قال: إنه سيوصي بأن يكتبوا على مدفنه: هنا يرقد حنا مينة الذي أخذ الدنيا غلابا.

□ ترى ماذا يودّ الملوحي أن يقرأ الناس على شاهدته بعد وفاته؟

□□ أوصي بكتابة هذه الكلمة:

هنا يرقد إنسان عربي لم يذق طعم الحرية يوماً واحداً طول حياته...

❖ إطلاقاً؟

□□ إطلاقاً.

□ كيف تقوّم دور رابطتي الكتاب السوريين والعرب فيما بعد في حراك الأدب في بلدنا؟

وكيف كانت علاقتك بأعضائها؟

□□ كانت هنالك مجموعتان أدبيتان، تقدمية ومحافظة. وكنت أنا أحد أعضاء الأولى، فيما كان على رأس الثانية المرحوم (سعد صائب).

والحق أن المجموعتين حرّكتا إلى حدّ بعيد مستنقع الأدب في سورية. أمّا علاقتي بأعضائهما، فكانت وما تزال طبيعية.

□ عفواً أستاذ أبو منقذ. قصدت بسؤالي رابطتي الكتاب وليس جمعيتي الكتاب كما تفضّلت.

فاستدرك قائلاً:

□□ نعم نعم. رابطة الكتاب السوريين التي كنت من مؤسسيها مع الأخوة حسيب كيالي وشوقي بغدادي وسعيد حورانية ولؤي كيالي وشحادة الخوري ولا أدري إن كنت قد نسيت أحداً.

أيضاً كانت لي معهم جميعاً علاقة جيدة، وقد لعبت حركتنا تلك، التي تحولت بعد مدّة إلى رابطة الكتاب العرب، دوراً تقدمياً في المجتمع وأسّست لنهضة أدبية شاملة. وكان يغلب على الرابطة الطابع الشيوعي.

□ وما علاقتك بالشيوعيين في هذه الأيام وأنت الشيوعي المزمن على حدّ قولك؟

□□ علاقة الأب بأولاده.

□ لعله لم يبقَ من رفاقك في الرابطة على قيد الحياة سوى الشاعر شوقي بغدادي.. هل يزورك من وقت لآخر ويسأل عن أخبارك؟

□□ لكل منّا أشغاله يا عزيزي.. صحيحٍ أنه لا يأتي لزيارتي وأنا كما ترى بات صعباً عليّ الخروج من المنزل، لكنه يسأل عني أحياناً بالهاتف.

□ كيف تقرأ المشهد الشعري عندنا؟
ومَنْ منْ الشعراء تقرأه أكثر؟

□□ المشهد الشعري عندنا، أكثر سواداً من الليل البهيم، ومع ذلك فأنا أقرأ كل الشعراء.

□ توهو، حمزاتوف، بوشكين، درويش، ديك الجن، ورابعة العدوية، أين تكمن عبقرية كلٍّ منهم؟

□□ كي أجيب على سؤالك، أحتاج إلى وقت

طويل وصفحات كثيرة.

□ بما أو بمن تذكّرك أشعارك التالية:

ودعاني واجبي، سرت لإلقاء دروسي في المدينة.

بعد أن قبّلت هاتيك الرسالة.

بعد أن دغدغتها فوق الوسادة.

بعد أن قلت لها ألف

تحية

يا صبيّة.

□□ **تذكرني هذه الأبيات بحبيبة باعتني بثلاثة آلاف ليرة سورية.**

□ يمكن معرفة اسمها؟

□□ **لا داعي لذلك.**

□ يا ربّ عفوك إنْ أطقت العفو عن تلك القصيدة.

هذا اعتذاري قدمته اليوم مأساةً جديدة.

□□ **يذكرني هذان البيتان بمأساتين في حياتي: موت زوجتي بهيرة، وموت بنتي ورود.**

□ ألا فاجعلوا الأكفان أوراق دفتري.

ونعشي يراعي والحنوطَ مداديا

ضعوا تحت رأسي ما كتبتُ وسادةً

ولا تجعلوا الصخر الأصمّ وساديا.

□□ **هذه الأبيات تذكرني بالجلطة الدماغية التي أصبت بها في الصين عام 1988.**

□ ما الذي رغبت به ولم تستطع تحقيقه عبر عمرك المديد... لوطنك، ولذاتك؟

□□ **لم يتحقق شيء ممّا كنت أريده لوطني العربي: لا الحرية ولا الوحدة ولا الاشتراكية.**

أمّا ما حققته لنفسي شخصياً فقبض الريح.

□ هل أنت مع النظرية القائلة إن الجسد قميص تبدّله الروح من جيل لآخر؟

□□ **سل هذا السؤال، القائلين بالتقمص، ولستُ منهم.**

□ إذاً أنت تعتبر أن الجسد يفنى مع الروح أم ماذا؟

□□ **إعفني من الإجابة على هذا السؤال.**

□ ما الحكمة باعتقادك من تعدد الأديان؟

□□ **تعدّد الأديان من تعدّد نظرة الشعوب إلى السماء.**

□ إذا كان الكفر تطرّفاً بالخطأ... ألا يكون الإيمان تطرّفاً بالصواب؟

□□ **ليس في الإيمان تطرّف ما دام في حدود الإنسانية.**

□ هل راودتك فكرة إحراق كل ما كتبت والبداية من جديد؟

□□ **كلا. ما أزال أحتفظ بما كتبت وأنا طفل، وبكل ورقة. وأنا الآن أنضّد كل مخطوطاتي، برغم ما يفرض عليّ ذلك من التكاليف.**

□ أخيراً أكتفي بما سألتك. شاكراً إجاباتك تاركاً لك سؤالاً تضعه أنت وتجيب عليه إذا أردت...

□□ **سأسأل نفسي:**

هل أنا راضٍ عمّا فعلت؟

وسأجيب:

في الحدود الشخصية. نعم وإلى حدٍ بعيد.

العشاء الأخير

كرم النظامي

أنا الشهيد
على موائدكم خبز معجون بالدم
وخمر مسفوح في العيون
كمرايا البكاء..
أنا النبي الذي صلبتموه
وشربتم نخب موته
بكؤوس الأعداء..
لا تقربوا دمي
فهو لعنة عليكم
ولا تثوا نعشي
فلحدي محفور
في كهوف السماء..
أنا الشهيد
الخارج منكم
خروج الحسين في كربلاء..
نصالكم مزقت جسدي
ودموعكم ضيّعت وطني
وجثتي لا تزال مشلوحة
في العراء
فكفى بكاءً على أسوار عكا
ونواحا
بين قباب السامراء..
دعوا دمي يوقظ فيكم كرامة
اتركوا ولدي الصغير
يثوي جسدي في عينيه
دعوه يراني وردة
في مقلتيه
وحجراً بين يديه
اتركوا ما تبقى من ثوب
هذا الإله
ليستر عريكم
ويدفئ رعشة الذل فيكم
فمنذ ألف عام
ونحن أمة لا تعرف سوى
الندب
والعويل

خلف مواكب الشهداء..
أنزلوني عن صليبي
قايضوا يهوذا بدمي
دعوني
اتركوا لي الليلة الأخيرة
وكفانيٍ موتاً على أيديكم
وتقطيعاً
على
مائدة
العشاء!

212

توماس مان
جبل السحر

عدنان حبال

استهلال:

ولد توماس مان في 6/ 6/ 1875 في مدينة لوبيك شمالي ألمانيا من أب تاجر أصبح قنصلاً ثم عضوا في مجلس الرايخ الألماني، نائباً عن دولة المدينة لوبيك (كانت بعض المدن الألمانية وما زالت تعتبر دولة أو ولاية مستقلة داخل الاتحاد). ظهرت أولى كتابات توماس مان عام 1889 وكان ما زال تلميذاً في المدرسة الإعدادية، ومنها بعض القصص القصيرة مثل "آيشا" و "لن تستطيعوا قتلي بالسم "والكهنة" التي ظهرت فيها معارضته لسلطة الكنيسة، وربما استوحاها آنذاك من مسرحية الشاعر شيللر الشهيرة "دون كارلوس" بالإضافة إلى أنه نظم بعض القصائد الغرامية وجهها إلى زميلته في دورة التدريب على الرقص في المدرسة. ما جلب له شهرة سلبية أضرت بسمعته باعتباره ابن عائلة أرستوقراطية ثرية. حتى أنه توقف عن الكتابة وتركها لأخيه الأكبر هاينريش مان

الرصين المحافظ.

وبعد وفاة الأب، الذي وصفه توماس أنه "المحبوب برقة يشوبها الخوف" استأنف محاولاته الكتابية وقد تحرر من "أثقال الإرث العائلي والتجاري الثقيل"، كما وصفه فيما بعد و أضاف أنه عاش بعد وفاة أبيه سنة حافلة "بالحوافز والنشاطات" ولم يكن يحفل كثيراً بتقاليد العائلة وسمعتها ولم يحزن لبيع قصرها القديم والسكن في شقة عادية وظروف متواضعة. أما أمه فقد أخذت بنتيها الصغيرتين وغادرت المدينة كلها إلى ميونيخ عام 1893 وتركت ابنيها الكبيرين هاينريش وتوماس الذين أصرا على الانصراف للكتابة بدلاً من التجارة أو السياسة. وقضى توماس ذلك العام في مدرسة داخلية ثم لحق بأمه وأخوته إلى مدينة ميونيخ عاصمة الأدب والثقافة والفن.. كان عليه أن يعود إلى لوبيك لامتحان ونيل الشهادة الثانوية لكنه قال عن نفسه إنه كان في تلك الفترة "عنيدا وكسولاً ومملوءاً بالسخرية والانحلال مما يرى حوله "ولم يمكث في المدرسة سوى فترة قصيرة حصل بعدها على شهادة تخوله الالتحاق بالخدمة العسكرية عاماً واحداً وظهر أمام الآخرين متمرداً ومنحرفاً عن الطريق القويم بعد موت أبيه. لكن هذه الصفات لم تمنع توماس من المشاركة الفعالة في النشاط الأدبي والفني المدرسي ومن كونه زميلاً محبوباً لدى التلاميذ والمعلمين نظراً لسرعة بديهته وخفة ظله في التمثيل والإيماء الهزلي.

وتصادق مع ابن أحد التجار المفلسين وكان اسمه "اوتوغراوتوف" وجمعتهما النظرة الساخرة للمدرسة والتعليم ونظامه، فأصدرا معاً مجلة شهرية بعنوان "عاصفة الربيع" تضمنت انتاجات الشباب في الفن والأدب والفلسفة. وكان توماس يكتب الافتتاحية ويملؤها بروح معارضة أساليب التعليم التقليدية والنظام الاجتماعي البورجوازي واستعار اسماً صحفياً هو باول توماس وكتب تحت هذا الاسم المستعار أيضاً مجموعة من القصائد والمسرحيات الشعرية استمد روحها وأسلوبها من الشاعر الشهير هاينريش هاينه ولا سيما ما يتعلق بالنقد الساخر بين السطور الذي ظل ملازماً لأدب توماس مان طيلة حياته. ويتضح تأثره بهاينه في كتابه "صورة غوته" الذي يعده النقاد امتداداً لكتاب هاينه "تاريخ الدين والفلسفة في ألمانيا" والمعروف عن هاينه أنه ابن عائلة يهودية تركها واعتنق المسيحية وكان معجباً بمارتين لوثر والمذهب البروتستانتي الإصلاحي للكنيسة. وهذا ما ترك أثره الواضح أيضاً على معظم أعمال توماس مان ولا سيما في روايته "القانون" وروايته الكبرى الرائعة الشهيرة" جبل السحر" وكذلك في آخر رواياته التي صدرت عام 1953 وهي رواية "المخدوعة".

وعلى الرغم من ذلك فلم يكتب توماس مان أي مقالة مطولة عن أستاذه هاينريش هاينه بل اكتفى بشهادات نقدية متفرقة كان آخرها" ملاحظة حول هاينه" نشرها عام 1908 ووصفه فيها بأنه "أعظم كتاب ألمانيا العباقرة قبل نيتشه. وبأنه في شعره ونثره مؤسس اللامدرسية في الرواية والقصيدة. وقد ابتعد توماس مان بدوره عن التقليد والمصطلحات الأدبية ورفض التقيد بها واستبدلها بالتحليل النفساني لشخوصه وتطورات صراعاتها ورصد خصوصياتها الرقيقة الشفافة وانفعالاتها

العصبية. وربما يعود الفضل في ذلك إلى نشأته وفترة طفولته ومراهقته في بيئة كانت تكن لعائلته ولأبيه خصوصاً الكثير من الاحترام والإعجاب، ما ولد لديه الثقة بالنفس والاعتزاز وعدم قبول أية أفكار أو أساليب من الآخرين قبله وحوله إلا بعد دراسة وتمحيص شديدين، أخذهما عن أبويه وأخذ معهما الذوق الثقافي الرفيع وما اكتسبه من دروس في الفن والموسيقى والأدب تلقنها مباشرة على يد أمه في البيت وظلت أسسها ملتصقة به على الدوام.

وخلاصة القول إن نقاء نفس توماس مان من شوائب التعليم القسري وحفظ المواد والدروس عن ظهر قلب وانفتاحه المبكر على العالم حوله بثقة وثبات وفضول إلى جانب بيئته البورجوازية الراقية التي تواضعت بعد وفاة أبيه، كل ذلك ترك آثاره على حياته وأعماله، بالإضافة إلى ما اتصف به شخصياً من اجتهاد وطموح واندفاع لنصرة الحق والوقوف إلى جانب المظلومين والمقهورين ولو أنه اضطر مراراً إلى مهاجمة وانتقاد الطبقة الاجتماعية التي ينتمي بالأصل إليها في مدينة لوبيك المستقلة.

وصل توماس مان في خريف عام 1893 إلى دار عائلته في ميونيخ وكان قد بلغ الثامنة عشرة من عمره، أي أنه لم يبلغ بعد سن الرشد وهي الحادية والعشرون وقال عن نفسه وقتها: "وبما أنني لم أكن قادراً على عصيان والدتي ولية أمري، فقد بحثت مؤقتاً عن عمل أعيش منه، وبما أنني كنت أكره الخنوع وتنفيذ الأوامر الفوريّة، فقد اشتغلت كاتباً في إحدى شركات التأمين على الحريق وعشت مرحلة كانت فريدة من نوعها. وكنت أنسخ القوائم بأسماء الناس المؤمنين ضد الحريق وبيوتهم وأشيائهم وأوصافها بالتفصيل ولا شيء أكثر للحديث عن هذه المرحلة".

ولعل من الطريف القول إن توماس مان كان يخفي في دروج طاولة مكتب التأمين على الحريق أوائل قصصه الشهيرة مثل "السقوط" (والتي صدرت ترجمتها عن دار السوسن في مجموعة "لحظة سعادة" عام 2003) وقد نشرتها في أوكتوبر عام 1894 مجلة "المجتمع" الأدبية السياسية المعروفة جداً آنذاك ووضعت لأول مرة اسمه الحقيقي توماس مان تحت عنوانها بعد أن كانت قد نشرت له أيضاً قصيدة بعنوان "وداعاً مرتين" تحت اسمه المستعار من أيام المدرسة في لوبيك وهو "باول توماس".

وأثرت قصة "السقوط" ضجة كبرى وقيل إنه بدأ كتابتها في المدرسة وأكملها على طاولة مكتب شركة التأمين. وأبدى الناقد الشهير آنذاك "ريشارد ديميلز" إعجاباً شديداً بالقصة وبعث برسالة مطولة إلى المجلة المذكورة يعترف فيها بموهبة توماس مان الروائية الفذة. والطريف أن "ديميلز" كان يعمل في المهنة نفسها التي انضم إليها توماس مان. وهي التأمينات ضد الحريق بل كان يشغل منصب سكرتير اتحاد شركات التأمين على الحريق الألمانية وقد حقق في تلك الفترة أيضاً شهرته كأديب وشاعر من خلال ديوانه المسمى "ولكن الحب..." ويعود إليه بعض الفضل في تشجيع توماس مان على الاستمرار في كتابة القصة والرواية بل وترك شغله الروتيني من أجل التفرغ للكتابة بموافقة أمه ومباركتها.

وعلى الرغم من ذلك فلم يرض توماس

بإعادة نشر قصة "السقوط" في أي من مجموعاته القصصية اللاحقة ووصفها بأنها "لم تكن قصة ناضجة كما يجب على الرغم من أنها ربما اتصفت بالسلاسة الموسيقية" وقال إنها أحد آثار الرومانسية الفرنسية. لكن كتاب القصة في ميونيخ اقتبسوا موضوع "السقوط" وعالجوه في روايات عديدة وأشاروا إلى توماس مان كمصدر لأفكارهم وشخوصهم الروائية الدرامية. وتحدثوا عن مرحلة الانتقال من تقنية السرد الموضوعي إلى التحليل النفساني الأعمق للذات الإنسانية. وقد أثارت هذه القصة أيضاً ضجة اجتماعية تمثلت في الدعوة إلى تحقيق العدالة بين الرجل والمرأة وطرحت السؤال الأساسي وهو لماذا تسقط المرأة إذا سلمت نفسها للرجل ولا يسقط الرجل إذا استولى على المرأة بوسيلة ما؟ وعاد السؤال نفسه عام 1953 بعد صدور رواية "المخدوعة" وأضيف إليه سؤال آخر هو: "لماذا يحق للرجل أن يختار المرأة التي ترضي رغباته وشهوته ولا تملك المرأة مثل هذا الحق ولا سيما إذا تقدمت في السن..؟".

عمل توماس مان في ميونيخ كاتباً وصحفياً في مجلة حملت اسم "القرن العشرين" وكانت ذات نزعة قومية ألمانية ومعادية للسامية لكن ما نشره فيها لم يحمل أي دليل على تبنيه لهذا الاتجاه العنصري وأكد بعد ذلك بسنوات أنه كان يحس بعدم الارتياح للعمل في هذه الصحيفة لولا أن حافظ على لونه الخاص وفكره المستقل وموسيقاه المفضلة، وكان يعني بذلك كتاباته الأدبية في الشعر والقصة والنقد قبل أن تجتذبه السياسة التي قال إنها إحساس بالانتماء إلى الوطن لا يمكن لأي كاتب أن يتخلص منه أو يتخلى عنه في كتاباته مهما كان نوعها. وكان على كل حال سعيداً بعمله الصحفي بعيداً عن قوائم المشتركين في التأمين ضد الحريق لمدة عامين كاملين هما 1895 و 1896، تخللتهما فترات قصيرة من الإقامة في روما مع أخيه الأكبر هاينريش.

وظهرت في آب عام 1896 قصة توماس مان الشهيرة الإرادة (وعنوانها الأصلي إرادة السعادة وقد ترجمت إلى العربية مع قصص أخرى في مجموعة بعنوان "الطريق إلى المقبرة" الصادرة عن دار السوسن عام 2002) وبعد فترة وجيزة صدرت له رواية أخرى هي "السيد فريدمان الصغير" وحصل توماس عن قصة الإرادة على الثلاثين ماركاً ذهبياً بينما قبض لقاء "السيد فريدمان الصغير" مبلغ مائة وثمانين ماركاً ذهبياً وهكذا ترك الصحافة وتفرغ لكتابة الدراما الروائية. وكان أخوه الكبير هاينريش يسكن في روما فاستدعاه إليه ولبى توماس الدعوة وكتب عن ذلك يقول: "بدأت الرحلة في أكتوبر عام 1896 وقادتني إلى البندقية وبوساطة سفينة منها إلى "الكونا" ومن ثم إلى روما وإلى نابولي. وانقلبت الرحلة إلى فترة إقامة استأجر فيها الأخوان شقة في روما ذات أرضية حجرية وكراس من القش تملكها سيدة إيطالية لطيفة وكنا نتناول الطعام كمشتركين في مطعم يدعى غينشانو. ونلعب مساء الدومينو في مقهى شعبي ونشرب البونش (شاي مع الكونياك والسكر) وقال توماس عن إقامته في روما مع أخيه: "كنا لا نفعل شيئاً سوى الكتابة والانتظار...".

وبعد رسالة وصلته من الناشر ساموييل فيشر تطالبه برواية جديدة طويلة بدأ توماس كتابة روايته الشهيرة "بودن بروك" أو "سقوط

عائلة" في مجلدين وكانت ما يشبه السيرة الذاتية عن نشأته في لوبيك ونقده الساخر للطبقة البرجوازية التجارية التي قال عنها أنها ذكية في إبرام الصفقات وغبية في فهم جوهر الحياة وهدفها وتضمنت الدعوة للتجديد على يد الشباب المتحرر من التقاليد البالية.

كان على توماس أن يعود إلى ميونيخ للالتحاق بالخدمة العسكرية. لكن أمه استطاعت تخليصه من هذا العبء الثقيل آنذاك وعمل محرراً في إحدى دور النشر البافارية براتب قدره مائة مارك شهرياً واستطاع في هذه الفترة بين عامي 1898 و 1899 أن يقيم مع عدد كبير من شعراء بافاريا وأدبائها علاقات صداقة وطيدة ويتبادل معهم الآراء حول الإنتاجات القصصية والشعرية والفلسفية المعاصرة (غوته وشيللر ونيتشه على سبيل المثال لا الحصر) لكن اهتمام توماس مان انصب على عمله في كتابة روايته "بودن بروك" أو "سقوط عائلة" بهدوء ومتعة وتركيز على استعادة ذكرياته وشخوصها وأحداثها. وبدأها بطرح مبادئ الإصلاح الديني اللوثري وتداخلها مع المشاعر الوطنية والإنسانية ومما جاء في مقدمة الرواية قوله: "إن الألمان اليوم أكثر شعوب أوروبا ثقافة شبابية وصحية وهم يحملون في أعماقهم حب الوطن والعقيدة وجوهر العائلة "وفي الوقت نفسه كان نيتشه يصف الدين بأنه مخدّر للشعوب وأنه مرض يسمم الحضارة الألمانية القومية ويضعفها. ولكن علاقة توماس مان كانت وثيقة ومتعددة الجوانب بالفيلسوف شوبنهاور وبالتالي بالميتافيزيقية والموت باعتباره وسيلة مبدئية لاستمرار الحياة و الوجود. وقد ظهر هذا التأثير أيضاً في رواية المخدوعة ولا سيما في مقولة بطلتها روزالي عبر كلماتها الأخيرة لابنتها:

- " لا تنعتي الطبيعة بالخداع والقسوة. سأذهب الآن رغماً عني بعيداً عنكم وعن الحياة وربيعها. ولكن كيف سيكون الربيع بلا الموت؟ إن الموت سبب عظيم للحياة...".

أما رواية "بودن بروك" أو "سقوط عائلة" فقد قرأها قبل النشر كتاب ونقاد كثيرون على فترة عام كامل ولم يدخل أحد منهم عليها أي ملاحظة أو طلب تعديل وصدرت عن دار فيشر العريقة في آب 1901 إلى المكتبات وحصل توماس مباشرة على شهرة أدبية واسعة وتناقلت وسائل الإعلام الحديث بإعجاب عن الشاب المبدع والروائي الفذ الذي استطاع في روايته الرائعة تحرير مشاعره العميقة ومعاناة نشأته وحياة أسرته وطبقته بروح النقد الساخر المتفائل الذي امتلأ بحب الوطن والإنسان.

ومن هنا بدأ تأثر توماس مان بتولوستوي الذي وجد توماس في رواياته وتقنياته الكتابية ما أراد الاستفادة منه في أعماله القادمة وتطويره. ومن هذه التقنيات استمرار ربط أحداث الرواية بالموضوع الأساس الذي تطرحه وهو ما أسماه النقاد الشكل التلقائي - الذاتي" أوتوريتي" "Aurority" الذي يجمع بين أقصى درجات الوضوح وأقصى درجات الأهمية من غير أي خوف جراء تكرار التفاصيل، إذا توجب هذا التكرار في مكانه المناسب. وهكذا يمكن القول إن الفرنسي "بورجيه" في البداية ثم نيتشه وشو بنهاور قد أعطوا توماس مان تأكيداً لآرائه وتشجيعاً على متابعتها بينما كان تولوستوي مثله الأعلى وأستاذه من النواحي التقنية والإبداعية.

ودفعه لمزيد من الإطلاع على الأديب الروسي المزدهر في تلك الفترة وتوالت أعمال توماس بالصدور ببطء، وأشهرها "تونيو كروغر" و"السمو الملكي" ثم "الموت في البندقية" ويقول بعض النقاد إنها لم تكن كلها في مستوى "سقوط عائلة" التي ألفها في شبابه والتي طبعت للمرة الخمسين عام 1910 وحصل بوساطتها على جائزة نوبل للآداب عام 1929.

تزوج توماس مان في شباط 1905 طالبة البكالوريا وابنة الأستاذ الجامعي للرياضيات "كاتيا برينغسهايم"، ووضع بذلك حداً لإشاعة حامت في الأفق حول عدم رغبته في النساء وربما حبه للرجال انطلاقاً من وصف بعض شخوصه الذي بالغ فيه قليلاً من النواحي الجسدية مثل" تونيو كروغر" وكين كياتون" في المخدوعة، وكذلك يوسف في يوسف وإخوته وبريبيسلاف هيبز في رواية "جبل السحر" وقد رد توماس عام 1950 على تلك الإشاعة بالقول: "إن افتتاني بالجمال الإلهي الذي منحه الله للرجل ينبع دون شك من حبي لهذا الجمال الذي يتفوق في رأيي على جمال النساء".

كان بيت أستاذ الرياضيات الجامعي عم توماس يعج دائماً بكبار العلماء ورجال الفكر والمؤلفين الموسيقيين والفنانين الذين التقوا بصهر العائلة توماس مان وعبروا عن إعجابهم بأدبه وشخصه ولم يكتب توماس شيئاً مهماً عن زوجته كاتيا إلا بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على زواجهما فقال: "هذه المرأة التي تقاسمني حياتي الصعبة القاسية بصبر وعناء وشجاعة ولا أدري كيف كنت سأجتاز هذه السنوات لولا وقوفها إلى جانبي برقتها وحيويتها المتدفقة" وقد تسلمت "كاتيا مان". إدارة شؤون زوجها المالية المتعلقة بالنشر وبوسائل الإعلام المرافقة له وأنجبت له ستة أطفال نصفهم صبيان.. وازداد تألق توماس في مجتمع ميونيخ المخملي والثقافي إلى يوم 3 آب سنة 1914 حيث أعلنت ألمانيا الحرب على فرنسا وحظي هذا الإعلان على تأييد جماهيري صاخب رافقه استنكار عدد قليل من المثقفين والشعراء الصحفيين كان في مقدمتهم توماس مان الذي انطلق صوته المناهض للحرب مرتفعاً وقوياً.

وكتب مقالات عديدة يطالب بالديمقراطية وحق الشعوب في العيش بحرية وسلام، بينما كان أنصار الحرب ينادون "بتفوق العرق الألماني وحضارته العريقة وضرورة حمايتها من التأثيرات الغربية الهجينة".

وفي عام 1916 صدرت مع نهاية الحرب وبأمر من القصر الملكي البريطاني ترجمات أعمال توماس مان إلى اللغة الإنكليزية ما أكسبه شهرة عالمية رافقها ظهور فكرة الجمهورية الألمانية التي دعا إليها توماس بحماسة ونشاط سياسي واضح المعالم، ووصفه في أوكتوبر عام 1922 بأنه نشاط اجتماعي وإنساني في جوهره وضمّنه بحثاً بعنوان "الشذرات الأولى للقضية الإنسانية".

وتعاقبت الأحداث السياسية في ألمانيا حتى فاز القوميون الاشتراكيون (النازيون) بعدد هائل من المقاعد في انتخابات أيلول عام 1930 وكان توماس يعارض أهداف هذا الحزب ويتهمه بالعنصرية وكان يدعو إلى الاشتراكية الوطنية الاجتماعية المتحالفة مع قوى الشعب العامل وكتب في هذه الفترة قصصاً وروايات ذات طابع سياسي مثل "ماريو والساحر" و"السيد والكلب"

"لا نظام وباكورة آلام" وغيرها. وكان يحذر من الديكتاتورية النازية وحكم الحزب الواحد. ووصلت إليه في منزله في ميونيخ ألوف الرسائل المؤيدة لآرائه المتحررة الديمقراطية وثقته بالشعب الألماني. وهي الآراء التي كان يلقيها في خطابات ولقاءات أدبية على جمهوره الواسع من الناس ولا سيما بعد أن نجح "ادولف هتلر" في الوصول إلى منصب المستشار في 30 كانون الثاني عام 1933، وبدأ توماس يفكر في الهجرة وتنقل بالفعل بين عدد من المدن الأوروبية ثم ألقى عصا الترحال في أميركا ومدينة لوس أنجلوس التي سبقه إليها عدد من الشعراء والأدباء المناهضين للنازية الهتلرية" لأنها كانت تحتقر الفكر والفن وتسعى إلى السلطة والسيطرة بقوة العنف واستغلال طيبة الجماهير وحماستهم العفوية" وقرر توماس البقاء في الولايات المتحدة بعد أن منحته جامعة هاوارد الأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب، مع زميله القديم وجاره في الغربة "البرت آينشتايت"، واستقبله الرئيس الأمريكي روزفلت مع زوجته في البيت الأبيض باعتباره ضيفاً عزيزاً وعرض عليه الجنسية الأمريكية لكن توماس مان رفضها بلطف وإصرار.

وفي أمريكا أكمل توماس روايته الشهيرة "يوسف وأخوته" التي كان قد بدأها في ألمانيا عام 1926 وكتب في مقدمتها يقول: لن أنساق إلى الانفعال والحماسة الدينية، فقد استقيت موضوع كتابي هذا من الإنجيل نفسه. إنها بركة يعقوب على يوسف وهي بركة السماء العليا وبركة الأرض العميقة في وقت واحد. وهذه هي نقطة انطلاقي في كتابة هذه الرواية".

بعد عام واحد من إقامته في كاليفورنيا نشبت الحرب العالمية الثانية عام 1939 وكان توماس قد كتب "لوته في فايمار" وأرسلها للطباعة في ستوكهولم وعكف على إكمال المجلد الرابع والأكثر شفافية ومرحاً من رواية "يوسف وأخوته" وبدأ مباشرة برواية "دكتور فاوست" وانتهى منها في شباط 1942. وخطط لروايتي "المختار" والمخدوعة" لكنه لم يكملهما إلا بعد عودته إلى أوروبا وإقامته في مدينة زيوريخ السويسرية حتى وفاته في 12/ 8/ 1955.

وصف توماس نهاية الحرب بهزيمة ألمانيا النازية واستيلاء قوات الحلفاء عليها بأنه "تهديد آخر للسلام والحرية وحق الشعب الألماني في تقرير مصيره من الداخل وليس من الخارج" واستقبلته ألمانيا المحتلة بعد الحرب بحفاوة وتكريم نادرين لكنه فضل الإقامة في سويسرا قريباً من وطنه وبعيداً عن المحتلين على الرغم من زياراته المتعددة ومشاركاته في المؤتمرات واللقاءات الأدبية والسياسية الألمانية. ورفض عرض برتولت بريخت القدوم للعيش في جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة والتي يحكمها الشيوعيون وقال في رده وفي أحد خطاباته: "أنا لا أعترف بهذه المناطق المبعثرة هنا وهناك وطناً لي. ولن أقيم إلا في وطني الألماني الواحد الكبير الحر الذي لم اكتب في حياتي إلا عنه وعن أهله وبلغته، التي لم تخضع ولن تخضع لعبث الاحتلال والمحتلين. وإذا كنت قد عشت مغترباً خارج وطني فلن أستطيع العيش مغترباً داخله".

قال توماس مان بعد رحلة قام بها عام 1930 إلى مصر وفلسطين: "لم يخترع شعراء أوروبا وأميركا الكبار أي شيء جديد. وكل ما

فعلوه طوال حياتهم هو أنهم قرؤوا بتمعن وعمق ما وصلهم من حضارات الشرق وآدابه وملؤوا به أرواحهم ثم أعادوا صياغته بقوالب جديدة.

جبل السحر

مقدمة

نريد أن نقص عليكم حكاية هانس كاستورب لشخصه، فالقارئ سوف يرى فيه شاباً عادياً ومقبولاً، بل للقصة نفسها التي بدت لنا جديرة جداً بالقص، مع ضرورة التذكير ولمصلحة هانس كاستورب بأنها قصته الذاتية ولا تحدث لأي شخص آخر غيره. إنها حكاية قديمة جداً يمكن القول إنها مطلية بصدأ النبالة التاريخي. ولابد من عرضها بالشكل الزمني المعبر عن الماضي العريق.

وليس في ذلك عيب للحكاية بل تميز لمصلحتها. لأن على الحكايات أن تكون وقعت في الماضي. وكلما كان هذا الماضي بعيداً، كما يقال، كلما اتضحت معالم الرواية أمام الراوي الذي يؤكد همساً على صيغة الفعل الماضي البسيط. تلك هي اليوم حال الرواية وحال البشر أيضاً ومنهم الروائيون. إنها أكبر عمراً بكثير من الأعوام التي عاشتها وإن عمرها لا يقاس بالأيام والمدارات حول الشمس. إنها، بكلمة واحدة، لا تدين بمدى انتمائها للماضي إلى الزمن الفعلي المتعاقب عليها. وهي مقولة يشار أو يلمح بها إلى التساؤل عن عناصر حكاية ما مملوءة بالأسرار وطبيعتها الازدواجية. لكننا وحتى لا نعتم على ملابسات قضية واضحة نقول إن مستوى انسياب أحداث قصتنا بهذه الدرجة العالية يعود إلى أنها تجري أمام تحولات وأبعاد ذات شروخ عميقة داخل حياة معينة وفي وعيها.

إنها تجري، أو لنقل تجنباً صيغة الحاضر، إنها جرت أو وقعت في سابق العصر والأوان، في تلك الأيام الغابرة التي سبقت ورافقت الحرب العالمية الأولى وبدأ مع نشوبها الكثير مما كان قد بدأ قبلها دون توقف يذكر. إنها تجري إذن قبل الحرب وليس قبلها بمدة طويلة. ولكن ألا يتصف ماضي القصة بمزيد من العمق والتكامل والخصوبة الأسطورية كلما جرت أحداثها "قبلها" وبكثافة أشد؟ يضاف إلى ذلك أن قصتنا قد تتعامل في ماهيتها الداخلية مع الأسطورة بشكل أو بآخر. ونحن سنرويها بالتفصيل وبدقة وتعمق. وإلا فمتى كان التشويق أو الملل في القصة مرتبطين بالمكان والزمان الذين تطلبتهما؟ ومن غير أن نخشى ما يخلفه التمحيص الشديد من مرارة، نميل إلى الرأي القائل إن العميق وحده هو الذي يمنح المتعة الحقيقية للقراءة.

لن يستطيع الراوي إذن أن يفرغ من قصة هانس بسهولة وسرعة. إن أيام الأسبوع السبعة وكذلك شهور سبعة لن تكفي. والأفضل أن لا يحدد مسبقاً كم من الزمن سيمر على التحامه بنسيجها، ونرجو من الله أن لا يستغرق سبع سنوات ولذا فها نحن نبدأ.

توماس مان

الوصول

غادر شاب مدينة أبيه "هامبورغ" مسافراً في عز الصيف إلى "دافوس" في منطقة جبلية تدعى "غراوبنديش"، لزيارة تستمر ثلاثة أسابيع. لكنها رحلة طويلة من "هامبورغ" صعوداً إلى هناك ومقارنة مع فترة الزيارة القصيرة. رحلة تمر عبر العديد من البلدان ذات السيادة صعوداً وهبوطاً، من المرتفعات الألمانية الجنوبية إلى شاطئ البحر "الشفابي" (بحيرة في منطقة شفابن الألمانية تدعى اليوم بحيرة كونستانس ـ المترجم) ومنه بوساطة السفينة فوق أمواجه المتقافزة إلى عبور ممرات ضيقة، كانت تعد سابقاً بلا قاع وقرار، تبعثرت معها الرحلة التي مرت قبل ذلك كريمة بخطوط مباشرة مستقيمة. ظهرت بعدها توقفات وصعوبات. في مكان يدعى "رورشاخ" داخل الأراضي السويسرية توجب ركوب القطار من جديد والوصول به فقط إلى "لاندكفارت"، وهذه محطة صغيرة على جبال الألب، ثم الانتقال إجبارياً إلى قطار آخر قديم يسير على سكة ضيقة و يصعد إليه الناس بعد انتظار طويل في بقعة شديدة الريح وشبه عارية. ومع إقلاع آلته الصغيرة غير المألوفة والقوية كما يبدو يبدأ الجزء الأكثر مغامرة من الرحلة، في صعود حاد قاس لا يكاد ينتهي.. إذ أن محطة "لاند كفارت" تقع على مرتفع معتدل نسبياً، لكنه يزداد في علوه صعوداً حاداً بل مندفعاً بضراوة في الطريق الصخري المؤدي إلى قمم الجبال.

كان "هانس كاستورب"، وهذا هو اسم الشاب العادي، وحيداً لا يصحبه غير محفظته المصنوعة من جلد التمساح، وهي هدية من خاله وولي أمره القنصل "تينابل" رغبة منا أيضاً في ذكر اسم هذا الشخص، ومعطفه الشتوي الذي تأرجح على مشجب في مقصورة القطار الصغيرة المنجدة بالرمادي وكذلك حرامه الملفوف مع مظلة مطرية. وقد قعد إلى نافذة منخفضة مفتوحة. ومع اقتراب برودة بعد الظهر لجأ الشاب الغض وابن العائلة العريقة إلى رفع ياقة ردائه الصيفي الواسع المصنوع من الحرير. وترك جانبه على المقعد كتيباً ملوناً أصدرته شركة المحيط للسفن البخارية كان قد درسه في بداية الرحلة وأهمله الآن بعد أن لوث غلافَه بالفحم زفيرُ القاطرة المتسللُ الناجم عن شخيرها الثقيل.

لقد انفصل الشاب الغر الذي ما زالت جذوره الحياتية هشة وقليلة، يومين من السفر بعيداً عن نمط عيشه اليومي وعن كل ما كان يسميه واجبات واهتمامات ومشكلات وفرصاً مستقبلية وابتعد أكثر حتى عن الحلم الذي راوده أثناء انتقاله بالعربة ذات الخيول إلى محطة القطارات. كان الحيز الذي يدور ويتدحرج دنوا وهروباً بينه وبين جذور نشأته قد منحه قوى يظن المرء عادة أنها منوطة بالزمن وأنها تنتج من ساعة إلى ساعة تبدلات داخلية تشبه تلك التغييرات الناجمة عن الزمن نفسه وقد تتفوق عليها بطريقة معينة أو أخرى. وهكذا استطاع إنتاج النسيان وصنعه كما يفعل الزمن، بفارق أنه راح يفصل الشخص عن علاقاته ويضعه في حالة حرة بدائية أصلية، حتى أنه وبإشارة من يده يجعل الشخص المتحذلق المتعجرف شخصاً آخر أقرب إلى المشعوذ الشريد. يقال أن الزمن هو النسيان. لكن هواء الأمكنة البعيدة يعد جرعة

شافية أيضاً.

إن تأثيرها أقل عمقاً لكنه بالمقابل أسرع.

ولقد حصل هانس كاستروب على معلومة مماثلة، ولم يكن في نيته أن يحمل هذه الرحلة على محمل الجد والأهمية وأن يتفاعل في داخله معها. كان قصده أن ينتهي منها على عجل بصفتها عملاً يجب القيام به والعودة لاستئناف حياته التي توجب عليه مؤقتاً أن يتركها تنتظره.

كان ما يزال حتى الأمس أسير دائرة تفكيره المعتادة منشغلاً بمستجداتها كالامتحان الذي اجتازه والاستعداد للعمل لدى شركة "توندر" و"فيلمس" لبناء السفن وصنع الآلات وسباكة المراجل وهو ينظر إلى انقضاء الأسابيع الثلاثة القادمة بما يسمح له به طبعه الهادئ من نفاذ صبر.

ولكن يبدو الآن أن تلك التغيرات قد أثارت كامل اهتمامه وأنه ليس سهلاً عليه تجاهلُها. إن الصعود به إلى مناطق لم يتنفس قط هواءها ويراها غريبة تماماً عنه بشروط معيشتها البائسة قد بدأ يثير قلقه ويملؤه بنوع من الذعر، غذ لم يكن موطنه ونظام حياته بعيدين عنه فحسب بل اصبحا على عمق سحيق تحته وهو ما زال يصعد ويصعد محلقاً فوقهما إلى المجهول يسأل نفسه عما سيحدث له هناك في الأعلى.

ربما لم يكن من الذكاء أو الخير أنه ولد واعتاد أن يتنفس هواء يعلو أكثر من بضعة أمتار عن سطح البحر أو أن يترك جسمه يرتفع فجأة إلى هذه الأجواء المتطرفة من غير أن يقيم قبل ذلك في مكان متوسط العلو لبضعة أيام على الأقل.

كان يريد الوصول إلى المكان المقصود ويفكر أن المرء سيعيش هناك فوق كما في أي مكان آخر من غير أن يحس بالتسلق الحاد الشاق فيتخيل باستمرار أنه يحلق في أجرام سماوية غير ملائمة للحياة البشرية. ونظر عبر النافذة فرأى القطار ينعطف إلى ممر منحن ضيق ظهر فيه التفاف العربات الأمامية وجهد المحرك في إطلاق أدخنة كثيفة رمادية، خضراء وسوداء تطاير منها رذاذ ماء إلى أسفل جهة اليمين. بينما انتصبت على اليسار أشجار تنوّب داكنة بين المجمعات الصخرية وهي ترنو إلى سماءٍ رمادية بلون الأحجار. وجاءت أنفاق معتمة تماماً.

وكلما عاد الضياء بعد أحدها ظهرت للعيان على العمق وديان وقرى ثم اختفت وتلتها ممرات ضيقة جديدة ملأى ببقايا ثلوج تجمعت في شقوقها وحفراتها. وتوقف القطار محاذياً لأبنية صغيرة تشبه المحطات الأخيرة ثم غادرها في الاتجاه المعاكس، ما أثار الحيرة والارتباك ولم يعد أحد يعرف كيف يسافر وأين تقع الجهات الأربع. إطلالات رائعة إلى البعيد حيث سلسلة قمم جبال خيالية سحرية يتمنى المرء الاقتراب منها وصعودها، تظهر مفتوحة أمام عينيه المملوءتين بالرهبة والتبجيل ثم تغيب عنهما وراء السهول والحقول المعرجة. وفكر هانس كاستورب أنه ربما ترك تحته إلى الأبد منطقة الأشجار الخضراء وطيورها المغردة وسببت له هذه الفكرة إحساساً بالزوال والبؤس وثواني من دوار خفيف غطى معها عينيه بكفيه. وما أن صحا حتى رأى أن الصعود قد انتهى وأن القطار تغلب على الهضبة العالية ويسير الآن مرتاحاً في أحد الوديان.

كانت الساعة تقارب الثامنة والنهار ما زال صامداً وظهرت عن بعد بحيرة فاض ماؤها بلون رمادي وانتصبت على ضفافها تنوب محاذية للهضاب المحيطة بها ظلت تتضاءل حتى اختفت وخلفت صخوراً عارية ضبابية. وتوقف القطار في محطة تابعة لقرية دافوس كما سمع هانس كاستورب من المنادي هناك وصار الآن قريباً من نهاية الرحلة وأحس فجأة بصوت ابن خالته الهامبورغي السلس وهو يقول:

- "أهلاً بك هيا انزل". وما أن نظر جهة الصوت حتى رأى تحت نافذته يواخيم نفسه واقفاً على رصيف المحطة مرتدياً معطف اللباد البني بلا غطاء رأس وموفور الصحة كما يبدو أكثر من أي وقت مضى في حياته. راح يضحك ويكرر:

- "انزل هيا واخرج. لا تخجل" وقال هانس كاستورب مدهوشاً ومازال قاعداً:

- "لكني لم أصل بعد".

- "بلى. وصلت. هذه هي القرية والطريق منها إلى المصح أقرب ومعي عربة. هات متاعك".

وناوله هانس كاستورب، وهو يضحك بذهول وتوتر لحظة الوصول واللقاء، حقيبته ومعطفه الشتوي والحرام الملفوف مع العصا والمظلة وأخيراً كتاب "رحلات بواخر المحيط" ثم مشى عبر الممر الضيق وقفز منه إلى الرصيف كي يلتقي ويحيي ابن خالته شخصياً للمرة الأولى ولكن من غير حرارة واندفاع، تماماً كما يفعل الناس المحافظون ذوو التقاليد الباردة الناعمة.

والغريب أنهما كانا يتجنبان التخاطب باسميهما الأولين لمجرد الخجل من حرارة زائدة بين قلبيهما وبما أنهما لم يستطيعا التخاطب باسمي عائلتيهما، فقد اكتفيا بكلمة أنت، بدلا من أنتم، على عادة الأقرباء المتأصلة.

كان رجل في لباس الخدم وطاقية مقصبة يراهما كيف يتصافحان، الشاب تسيمزن بوقفته العسكرية، ويهزان يديهما بارتباك وسرعة، واقترب منهما راجياً من هانس كاستورب قسيمة المتاع، كان بواب المصح الدولي "براغ هوف" وأبدى استعداده لنقل حقيبة الضيف الكبيرة من ميدان المحطة بينما استقل السيدان العربة إلى العشاء. كان الرجل يعرج بطريقة لافتة ولذا كان أول سؤال طرحه هانس كاستورب على يواخيم تسيمزن هو عنه:

- "هل هو مشوه حرب؟ ولماذا يعرج هكذا؟"

وأجاب يواخيم بمرارة:

- "نعم. شكراً. مشوه حرب مصاب في ركبته. أو كان مصاباً بها واستخرجت له منها الصفحة الغضروفية.

وتذكر هانس كاستورب شيئاً بأسرع ما يستطيع ثم تابع يقول وهو يرفع رأسه أثناء السير ويتلفت حوله:

- "نعم. هكذا إذن... لكنك لا تريد إخباري بأنك ما زلت مصاباً بشيء كهذا. أنت تبدو وكأنك قادم من أداء واجبك العسكري أو مشاركتك في إحدى المناورات". ورمق ابن الخالة بنظرة جانبية. كان يواخيم أطول منه وأعرض وصورة عن قوة الشباب في بزته الرسمية التي خلق ليرتديها. كان من الطراز الأسمر الغامق الذي لم يكن نادراً في موطنه الأصلي الأشقر وكانت بشرة وجهه الداكنة قد اكتسبت نتيجة

الاحتراق بالشمس لوناً يشبه اللون البرونزي وكان بعينيه السوداوين الكبيرتين وشاربه الغامق فوق فمه المحفور بإتقان، يبدو شاباً وسيماً وجميلاً، لولا أذناه المنحرفتان البارزتان اللتان كانتا همه الوحيد وسببتا له ألماً مزمناً حتى فترة معينة من حياته. لكنه يعاني الآن من هموم أخرى. وتابع هانس كاستورب يقول له:

ـ "أنت ستعود معي مباشرة إلى تحت أليس كذلك؟ فأنا لا أرى في الواقع أي مانع" وسأله ابن الخالة وهو يستدير نحوه بعينيه الكبيرتين اللتين ظلتا ناعمتين ودودتين على الرغم مما ألم بهما من إرهاق وحزن جراء الشهور الخمسة الماضية:

ـ "معك مباشرة؟ مباشرة، متى؟

ـ "بعد ثلاثة أسابيع". وأجابه يواخيم:

ـ "أنت تعود منذ الآن بأفكارك إلى البيت.. انتظر قليلاً. هاأنت ذا وصلت للتو. والأسابيع الثلاثة لا تعني بالطبع شيئاً هاماً بالنسبة لنا نحن هنا فوق. ولكنك قد تعدها، كزائر لا ينوي الإقامة هنا إلا ثلاثة أسابيع، فترة زمنية طويلة. عليك أولاً أن تتأقلم مع الجو هنا وهذه مسألة لابد لك أن ترى أنها ليست سهلة. ثم أن مسألة الطقس ليست الوحيدة بخصوصيتها عندنا. سوف ترى هنا عدة أشياء جديدة غريبة، فخذ حذرك. وأما ما قلته عني فإن حالتي ليست على ما يرام. وأنت تريد العودة إلى بيتك بعد ثلاثة أسابيع. هذه أفكار تحتانية.

صحيح أنني أسمر اللون لكنه احتراق ثلجي في أساسه ولا يعني الكثير، كما يقول السيد "بيرنس" دائماً. وقد قال لي بعد إجراء التحاليل العامة الأخيرة إن وضعي سوف يبقى هكذا مدة نصف سنة بالتأكيد. "وصرخ هانس كاستورب:

ـ نصف سنة؟ هل جننت؟

وكانا قد قعدا أمام بناء المحطة الذي لم يكن أكثر من مستودع أوقفت داخله عربة صفراء ذات سقف متحرك على أرضية حجرية. صعد إليها الشابان الأسمران وارتمى هانس كاستورب على مقعدها الصلب وما زال يردد..

ـ "نصف سنة؟ أنت هنا منذ نصف سنة تقريباً وإن المرء لا يملك كل هذا الوقت الطويل.."

قال يواخيم وهو يهز برأسه عدة مرات دون أن يلتفت إلى محاولة ابن الخالة إثارة نخوته.

ـ "نعم. الوقت. إنهم هنا يلهون بوقت البشر. أنت لا تصدق ذلك. إن ثلاثة أسابيع تساوي عندهم يوماً واحداً وسوف ترى. سوف تتعلم ذلك كله. "وأضاف: "هنا يبدل المرء مفاهيمه.." وراح هانس كاستورب يتأمله من الجانب محدقاً ثم قال وهو يهز برأسه:

ـ "ولكنك حصلت على نقاهة زاهرة". أجابه يواخيم:

ـ "هل ترى ذلك؟" وتابع وهو يستند إلى أعلى الوسادة خلفه:

ـ "نعم أليس الأمر هكذا؟ أعتقد أنه كذلك أيضاً". لكنه عاد فاتخذ بجسمه وضعاً أكثر ميلاً وهو يقول موضحاً:

ـ "أشعر بتحسن صحتي. لكنني لم أصبح سليما بالكامل. القعقعة التي كنت اسمعها دائماً في الجانب الأيسر من أعلى صدري صارت فقط خشنة قليلاً. لكن المسألة ليست خطيرة لولا

أن خشونتها ظلت شديدة في أسفل الصدر وأنه نشأ في التجويف الثاني بين الأضلاع ضجيج جديد". قال هانس كاستورب: "لقد أصبحت مثقفاً". فأجابه يواخيم:

- "نعم يعلم الله، هذه ثقافة لطيفة كنت سأتخلف عنها أثناء الخدمة ولكني ما زلت مصاباً بإفرازات في القصبات الهوائية.." قال ذلك وهو يهز كتفيه بشدة ولا مبالاة معاً وبشكل لا يناسب وجهه وأظهر لابن خالته شيئاً كان يطل من جيب ردائه الجانبية إلى نصفه ثم أسرع فأخفاه فيها. كان زجاجة مسطحة جوالة بزجاج أزرق وغطاء معدني وقال:

- "هذا شيء يحمله الكثيرون هنا فوق. وله اسم أيضاً. اسم مختصر ويبعث على البهجة.

هل تتفرج على المكان؟؟" وهذا ما كان يفعله هانس كاستورب بالفعل ثم قال:

- "إنه مكان رائع". وسأله يواخيم:

- "هل ترى ذلك؟"..

كانا يسيران في شارع مواز لسكة الحديد تناثرت أبنيته بلا انتظام باتجاه محور الوادي. ثم انعطفا يساراً فصالبا السكة الضيقة وجدولاً مائياً وراحا يتمشيان الآن على طريق صاعد قليلاً محاط بمصاطب مشجرة ومتجه على حيث انتصب بناء متسع على مساحة متقدمة من سهل أخضر، وقد أطلت واجهته نحو الجنوب الغربي وعلا منه برج ذو قبة وذو شرفات كثيفة العدد، حتى بدا للناظر عن بعد مملوءاً بالثقوب ويشبه الإسفنج. وقد تمددت منه أولى الأضواء وحل الغروب مسرعاً. وبعث لون المساء الأحمر الفاتح بعض الحيوية في سطح السماء المغطى بغيوم متصلة. ثم ما لبث أن صار باهتاً وسيطرت على الطبيعة حالة انتقال حزينة بلا لون وبلا روح تلاشت أمام حلول الليل بكامله دون تردد. أما الوادي المأهول الممتد على مسافة واسعة مع قليل من الانعطاف، فقد أضيء الآن تماماً سواء في قرارته أو في المصاطب المرتفعة عنه هنا وهناك على يمينه، و هي إما فارغة أو مبنية على شكل شرفات متدرجة نحو الأعلى. أما على يساره فقد امتدت سهول ومسالك لكنها اختفت تحت الظلال السوداء المثلومة التي ترميها عليها غابات الصنوبر المحيطة.

واصطبغت أجنحة الجبل الأبعد منها في الخلف، حيث يستعيد الوادي شبابه، بلون أزرق اردوازي، ومع هبوب ريح مفاجئ اشتد الشعور ببرودة المساء. وقال هانس كاستورب:

- "لا . بصراحة أنا لا أراها فاتنة إلى هذا الحد. أين الهضاب المغطاة بالثلوج وأين كتل الجليد، بل أين هي قمم الجبال الثلجية العملاقة؟ هذه الأشياء هنا لا تبدو لي عالية كثيراً.." وأجاب يواخيم:

- بلى.. إنها عالية. أنت ترى نهايات حدود الغابات في كل مكان تقريباً. وهي مرسومة بشكل حاد لافت. عندما تغيب أشجار التنوب ينتهي معها كل شيء ولا ترى غير الصخور.

وهناك على يمين القرن الأسود عند تلك الهوة الفاصلة ترى جبلاً ثلجياً. هل ترى لونه الأزرق؟ إنه ليس ضخماً، لكنه جبل ثلجي بمعنى الكلمة. إنه جبل "سكاليتا" ووراءه قمة "ميشيل " وقرن "تينسين" في الفجوة التالية. لكنك لا تستطيع التمييز بينها من هنا لأنها مغطاة بالثلوج طوال العام". وعلق كاستورب:

ـ "ياله من ثلج أبدي".

ـ "نعم أنه أبدي إذا شئت. لكنه شاهق الارتفاع على كل حال. ونحن هنا أيضاً على ارتفاع فظيع. تصور أنه ألف وستمائة متر فوق سطح البحر. ولا يجوز الاعتراض على ذلك ببساطة".

ـ " وهل كنا نتسلق الجبال؟ إنني أشعر بالخوف والقلق. ألف وستمائة متر.؟ هذا يعادل خمسمائة قدم تقريباً. وأنا لم أكن في حياتي قط على علو كهذا".

وشهق هانس كاستورب بفضول نفساً عميقاً على سبيل تجربة الهواء الغريب، فوجده نقياً منعشاً لا أكثر. كانت تنقصه الرائحة والماهية والرطوبة. كان يدخل إلى الصدر بسهولة ولا يقول أي شيء للروح، وقال مجاملاً بأدب:

ـ "ممتاز" وأجاب يواخيم:

ـ "طبعاً. إنه هواء مشهور. وبالمناسبة فالمنطقة لا تبدو هذا المساء في حالة جيدة وهي تكون أحياناً أفضل وخاصة في الثلج، لكن المرء يرتوي بالنظر إليها.. وصدقني أننا نحن هنا فوق قد شبعنا منها إلى حد لا يوصف". واجتاحت فمه موجة من التقزز الذي بدا عابثاً ومبالغاً فيه ولم يكن من جديد أمراً لائقاً به. وخاطبه هانس كاستورب قائلاً:

ـ "أنت تتحدث بطريقة شاذة".. فسأله يواخيم ملتفتاً نحوه بقلق:

ـ "أتحدث بطريقة شاذة؟" وأسرع هانس يقول:

ـ "لا لا . عفواً لقد تخيلت ذلك للحظة فقط".

ـ لكنه كان يقصد تعبيراً استخدمه يواخيم ثلاث أو أربع مرات وسبب له، بطريقة أو بأخرى، نوعاً من الدهشة والانقباض وهو قوله: ـ "نحن هنا فوق". وتابع يواخيم حديثه:

ـ "إن مصحنا يقع أعلى من القرية كما ترى. بنحو خمسين متراً. مع أن الكتيب ينص على أنها مائة متر، لكنها خمسون فقط. وأعلى المواقع هنا هو موقع مصح آخر يدعي "شاتس آلب" هناك على الجهة المقابلة لا تراه العين من هنا. لكنهم ينقلون الجثث منه في الشتاء بوساطة الزحافات إلى الأسفل نظراً لانسداد الطرقات". وصرخ هانس كاستورب:

ـ "الجثث؟ هكذا؟ اسمع يا رجل". وانخرط في الضحك، في ضحك شديد لا يمكن إيقافه، اهتز معه صدره وارتسم على وجهه الجامد من برودة الريح عبوس خافت مؤلم وهو يتابع:

ـ "وعلى الزحافات؟ وتقص علي ذلك بهذا الهدوء والاسترخاء؟؟ لقد أصبحت غير مؤمن بروابط المجتمع البشري وانعزالياً في الشهور الخمسة التي مضت...!!

وأجاب يواخيم وهو يهز بكتفيه:

ـ "هذا ليس كفراً بالروابط الإنسانية أو انعزالية.. ولماذا يكون كذلك؟ إن الأمر سواء بالنسبة للجثث.. ولكن المرء قد يصبح انعزالياً هنا عندنا، إن السيد "بيرنس" نفسه انعزالي قديم، وهو إلى جانب ذلك ديك متغطرس، إنه طالب أبدي تقليدي وجراح لامع كما يبدو وسوف يعجبك. وهناك أيضاً "كروكوفسكي" المساعد وهو شيء مذعور تماماً وقد أشير في الكتيب خصيصاً إلى نوعية عمله. إنه يشتغل في تفتيت "نفوس المرضى". وصرخ هانس كاستورب مستنكراً:

ـ "ماذا يشتغل؟ تفتيت النفوس؟! هذا أمر بغيض جداً..."

ولكن ألمعية ذهنه سيطرت عليه فلم يعد قادراً على كبح جماحها وفعلت فكرة تفتيت النفوس فعلها فيه فراح يضحك بشدة بحيث أن الدموع بللت كفيه اللتين غطى بهما عينيه. وضحك يواخيم أيضاً من قلبه، وبدا أن الضحك الآن نفعه، وهكذا نزل الشابان من عربتهما مبتهجين وقد وصلت بهما في طريق صاعد متعرج إلى بوابة المصح الدولي "برغ هوف".

لوران غاسبار

شاعر الفكر والحداثة والجمال

ت: كمال فوزي الشرابي

ثلوج، يا أيتها الثلوج، أثلجي في جسدي
أثلجي على سواد الأجنحة التي فكرنا فيها
واغمري بهواء رقصاتك هذه العوالم كلها
وقد كُسيت بكثافاتٍ راكدة لم يعبِّر قطُّ عنها
فجرِّي السعادة التي ظننا أنها
قد ابتعدت عن الزوال إلى الأبد.

*

اغمري بالسلام، بالصمت الخفيف،
كلَّ الطرق والحقول والبيوت وخدود الأطفال
حيث لم يسبق أن قبَّل الحبَّ أحد.

*

يا بساتينَ الطفولة أثلجي، أثلجي
على صحارى ذاكرة الحب.
كوني النضارة لما لا يُحصى من الليالي البيض
أثلجي، أثلجي على خطانا في الليل.

هذه قصيدة جديدة للشاعر الفرنسي من أصل هنغاري لوران غاسبار Laurand Gaspar. ولد هذا الشاعر عام 1925. درس الطب بتفوق ومارس مهنته كطبيب جراح لامع في عدة بلدان ومنها تونس.

غذته التجربة التي يضرع عطر حضارتها من أجواء البحر الأبيض المتوسط وإن كان ما زال يحمل في أعماقه ذكريات طفولة تقضت أيامها في أوروبا الوسطى، كما نلمس في قصيدته المترجمة في صدر هذا المقال.

بدأ لوران غاسبار ينشر منذ العام 1966. وتتضمن أعماله الشعرية سبعة دواوين، من أهمها (باتموس(1) وقصائد أخرى)، (اقتراب الكلمة) وتلاه (التدريب)، وسرعان ما فرض نفسه كمرجع هام من مراجع الشعر في عصرنا.

ثم أصدرت له دار النشر ذاتها، وهي غاليمار، ديواناً جديداً عام 2001 عنوانه (مختارات جديدة). أضف إلى ذلك كتاباً جديداً عنوانه (متحرك بالكلمات والألوان) ويتضمن صوراً للشاعر غاسبار التقطها في عدة مناسبات وعدة أمكنة، ونصوصاً لزميله الشاعر المحدث أيضاً جمس ساكريه: Sacrè. وهو كتاب يزخر بالطرافة والمتعة والجمال.

لا يمكننا أن نبحث في قصائد لوران غاسبار عن إيحاء آخر غير إيحاء النظر وما ينتج عنه من تعبير، هذا الإيحاء الذي كان ريلكه Rilkè . وغاسبار مترجم أعماله إلى الفرنسية . يضعه بالنسبة إلى إلهام الشاعر وتأثيره في قلب شعريته POÉTIQUE. فلا مجال إذن لأن نفاجأ بأن في إهاب غاسبار مصوراً ضوئياً عشق بخاصة هو وزميله ساكريه بلدان المغرب وما في طبيعتها من تنوع وتناقض وسحر.

***

على أن لوران غاسبار، في بعض كتبه وبخاصة منها (دفاتره) و(يوميات رحلاته)، يبدو لنا أيضاً كاتباً مفكراً لا يتوقف عن مساءلة الحياة واللغة والشعر بالصبر ذاته الذي يسائل به، في مهنته الدقيقة كطبيب جراح، خفايا الجسد البشري.

وهاهي منشورات غاليمار تعيد اليوم نشر كتابه (اقتراب الكلمة) حيث تجربة العالم تتحاور مع تجربة الشاعر في كل صفحة من صفحاته. ونلتقي في هذا الكتاب المشوِّق بكل من الشعراء الفرنسيين ميشو وآرتو والصيني لام تسو في الطريق التي خطها لوران غاسبار، ونجد فيها دوماً ما نتأمله وما نشعر به.

لا يرى شاعرنا في الجمال ظاهرة من ظواهر الحياة العادية، بل يرى فيه "الحياة حاضرة في كل شيء" كما يرى أن الشعر هو "لغة الحياة"، ومن محاسنه إنه يجدِّد كلام الإنسان ويجمِّله، ويسقي من ينظمه ويحبه من مائه النمير، ويغير تفكيره "فيما يتعلق بالأنظمة والعقائد وشؤون الحياة". ولعَمري إنه لدفاع عن الشعر وتصورٌ له يتسمان بمنتهى الصدق والمعاصرة.

هوامش:

(1) باتموس: جزيرة يونانية. يقال إن القديس يوحنا كتب فيها (كتاب القيامة).

التوق إلى النهار

عوض سعود عوض

بين أيدينا ديوان "ثلاثية الدم والنهار في أسفار المتنبي" للشاعر د. خليل الموسى يتضمن ثلاث قصائد طويلة، وجاء العنوان ليوضح ذلك. يتألف العنوان من سبع كلمات، ما يهمنا تفسير القسم الأول منه، أما الكلمات الثلاث الأخيرة فهي ملحقة.

بداية كلمة ثلاثية جاءت من الرقم أو العدد ثلاثة، والمقصود هنا القصائد الثلاث التي يحتويها الديوان، إضافة إلى قدسية الرقم ثلاثة شعبياً وأسطورياً وفي الديانات السماوية، ولعلاقة التثليث بالخير والخصب وتجدد الحياة. أما كلمتا الدم والنهار، فهما مرتبطتان بحرف العطف الواو، وهنا يطرح السؤال ذاته علينا، ما علاقة الدم بالنهار، وما علاقة ذلك بأسفار أبي الطيب المتنبي؟!

المعروف أن المتنبي ما زال يحيا فينا، فهو كما يقال عنه، مالئ الدنيا وشاغل الناس، ففي كل محفل له ذكر، يُستشهد بأبياته في المناسبات، ونتذكر شعره في الملمات، ليهبنا شيئاً من فروسيته وإقدامه، ولأننا وسط هذه الملمات، ما أحوجنا إلى شاعر اعتد بذاته وعروبته وشجاعته، شاعر أصيل، عرف بلاد العرب، وأمضى حياته في الدرس والمطالعة والسفر، ولهذا فكلمة أسفار المتنبي يمكن أن تعني تنقله، لأنه دائم السفر والترحال، ويمكن أن تعني كتبه ومؤلفاته، وهي

ربما تعني الاثنين معاً. يقول المتنبي:

فما حاولت في أرض مقاماً

ولا أزمعت عن أرض زوالا

لماذا نستنجد بأبي الطيب، ألأنه أحب العروبة واعتز بذاته وقوته؟! فقد عاش لا يهاب الموت، وهو القائل":

وإذا لم يكن من الموت بدّ

فمن العجز أن تموت جبانا

معروف عنه كيف بدأ حياته فقيراً، وكيف عاش جاداً، وكيف اتصل بسيف الدولة. ومع ذلك فقد بلغ من علمه أن الكثيرين من مثقفي عصره، كانوا يصغون إليه، ليستفيدوا من علمه وشعره، حتى عندما سجن أنشد قصائد تحمل القوة. الآن إذا عدنا إلى عنوان الديوان، نجد أن الشاعر قد استعان بالمتنبي لحبه له، ولأنه أي المتنبي كان أشعر بني زمانه، وبلغ من الشهرة وانتشار شعره، أن الناس يرددون شعره لمجرد سماعهم له.

أما حلب التي ترددت في ديوان الشاعر خليل الموسى، فقد اقترنت بأبي الطيب المتنبي لوجود سيف الدولة، فأنى ذهب لا بد من العودة إليها يقول:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد

أطويل طريقنا أم يطول

كلما رحبت بنا الروض قلنا

حلب قصدنا وأنت السبيل

كان لا بد لمثل هذه المقدمة، لأن الديوان فرض ذلك. أعود إلى علاقة الدم بالنهار، فالدم ضريبة يؤديها الشعب ليطلع النهار، وعلى هذا فالعلاقة بينهما جدلية، لانهار بلا تضحيات، ولا حرية وكرامة بلا ثمن، فالتوق للحرية، للحياة الكريمة، لتقدم الوطن، عناوين تصطبغ بالدمّاء، فالصباح له لون الدم، فهو لا يطلع إلا إذا منحناه ما يكفيه من الحمرة التي ترقب طلوع الفجر. فإذا عدنا إلى النصوص، نجد هذه العلاقة التي وضحتها بينةً. وقد ذكر الدم مرات كثيرة في قصائده، فلو شئنا تعداد ما قاله في القصيدة الأولى حول الدم والنهار، لوجدنا

التالي:

"هذا دمي يروي روايته

إلى الزيتون والصفصاف

للأمواج

لليم المهاجر

للسبايا في دروب الليل

للوطن الأسير من الصفحتين 19 و20

واضح هنا ما المقصود بالدم وكيف تعانق الدم والنهار والخصب، حضور الدم في القصائد حضور لافت. آخذ للتدليل على ذلك المقطع أو الشطر الذي وردت فيه كلمة الدم:

"صبري وهرول في دماي نهار" صفحة 12

"من يستبيح دمي لمجزرة البكارة والرؤى" صفحة 13

"هذا دمي علقته أيقونة في الصفحتين 20 و21.

" حلب الجميلة في دمي /ودمي مواويل الدهور" صفحة 21

" هذا دمي فوق المنابر والنوافذ والسطوح، هذا دمي بيت لقافية" صفحة 21

"شربوا دمي، نهبوا قريضي، علقوا جسدي" صفحة 28.

أما عن النهار فيقول:

"اقرأ على الجسد المُسجَّى /سورة الياقوت

اقرأ دمعة الميلاد /قد طلع النَّهار/ ولا نهار" من الصفحتين 29 و30.

"فاقرأ على الجسد المسجّى /بالغبار

اقرأ ... /فقد رحل النَّهار" صفحة 31.

الديوان يعيدنا إلى زمن البطولات والفروسية، في محاولة لاستنهاض الحاضر، الحاضر ببشاعته، وبكل ما فيه من مآس، أما خولة فيضعها في ديوانه من بدايته إلى نهايته. وهو يقصد الأميرة خولة أخت سيف ا لدولة الحمداني، التي أحبها المتنبي، والتي من أجلها تحمل الكثير، لا بد وصبر في أيامه الأخيرة، علّه يظفر بها، خولة إضافة إلى ذلك هي الرمز الأنثوي الجميل، هي الوطن، من خلالها يعري واقعنا، الذي يشبه إلى حد ما الواقع العربي أيام سيف الدولة، واقع

الضعف، وتفتت العرب وتآمرهم على بعضهم بعضاً، واستنجادهم بالأجنبي، مما أدى إلى اختراق الروم للجسد العربي، ومثل هذا الاختراق هو الحاصل، فبدل الروم الولايات المتحدة الأمريكية.

لقد كانت خولة الحلم الذي رآه قابلاً للتحقيق، بعد أن فشلت أحلامه بالحصول على إمارة، الحصول على ملك تبين له مستحيل المثال، أما مصاهرة أمير كسيف الدولة، فهي ترضي كبرياءه وأناه وطموحاته، إلا أن حتى هذا الحلم لم يتحقق، على الرغم مما قاساه.

لكن خولة تظل في القلب، صارت بحجم الوطن، عنها يقول شاعرنا خليل الموسى:

"لحم لخولة

ردفٌ لخولة

نهدٌ لخولة

وجه لخولة من يشتري؟

جسدٌ كلُّ ما فيه للبيع يا أيُّها المارقون

فمن يشتري جسداً كان قبل المساء أسيره؟

ومن يشتري جسداً

أيها العابرون

لجارية قبل كانت أميرة!؟" صفحة 46.

وإذا شئنا تعداد المرات التي ورد فيها اسم خوله؛ فهي كثيرة جداً، في كلِّ قصيدة، وفي كلِّ مقطع، من الصفحات 38. 45 نجد المقاطع التالية:

"فإن النساء نجوم تغيب

ولكن خولة شمس معتقة في منافيك

خولة شمس الشباب" من الصفحتين 38 و39

"وفي الريح وجه لخولة / في الريح وجه بهي.." في الصفحتين 40 و41

"تعود السنابل / تحمل أقمارها

وتعود النساءٍ

يضرجن وجهاً لخولة بالطيب والزيزفون

يقلب فاتحة المسرحية

يفتح نافذة / تلج امرأةٌ قمر

بثياب خولة

يفتح نافذة / تلج امرأةٌ بقناع لخولة" من الصفحتين 44 و45

"لخولة هذه المسرة /هذا الصباح

فقولوا لها أن تجيء /وقولوا لها أن تبين..

لخولة حين تطل

أريج الهوى العربي، أريج الحنين" صفحة 45

وفي أسفل صفحة 45 نقرأ:

"يُقلِّب خاتمةَ المسرحيَّة. يفتح نافذةً. تلج امرأة بقناع لخولة. يفتحُ نافذة.

تلج امرأة بثياب لخولة. يفتحُ نافذة.

تلج امرأة بثياب لخولة. يفتحُ نافذةً. تلجُ امرأةٌ جسد نازف. جسدٌ فوق مائدة.

جسدٌ لهزيمة، والعبد يرفع زمن الجوع ساطوره العربي يُسوِّي عقيرته للوليمة" .

الشاعر يصف هذا الزمان من خلال خولة، ومن خلال شعر مباشر لا يحتمل التأويل، شعر يحمل المرارة والأسى والذل الذي لحق بنا، لأنه زمان الكلام وليس الفعل، في هذا السياق يقول:

"توقع لحن وداعك: هذا زمان التخاذل. هذا زمان التنازل.

هذا زمان الفسوق. هذا زمان العقوق.

تُوقِّعُ: هذا زمان الصَّدَى والرَّدى والمنام.

توقِّعُ: هذا زمان (السلام) .

توقِّعُ: هذا زمان الرجال /رجال الكلام.. من الصفحتين 42 و43 .

لم يكتف بذلك لم يصرح كيف يذهب الشعر إلى غير أهله، إلى من يملكون القوة، يكمون الأفواه، يتحكمون بكلِّ ما يقال، ولا يسمحون لغيرهم أن يقول رأيه:

"أفي كلِّ يوم تُساق القوافي

إلى جاهل عابث ناهب سارق

يستبيح اللسان!؟" صفحة 55

وبما أن خولة رمز لعروبتنا وعزتنا وقوتنا، فإنه يطالبها أن تفعل شيئاً بقوله:

"فيا خولة العربية

هزي إليك بجذع القصيدة

هزي إليك بجذع الجنان.." ص 55

لكن الحالة التي نعيشها أكثر فجائعية مما نتصور، إذ يتحرك الجماد ولا يتحرك البشر،

فقد تزحف "الكنبات" تزحف "الكنبات" والكراسي والأشياء عديمة الحركة، ولا نفعل شيئاً، وإذا كان لا بد من فعل، فإنه الضجيج الذي ملأ القفر، لاحظ ذلك في المقطع التالي:

"قليلاً..

قليلاً من الصَّبر يا أيُّها الواقفون

فقد تزحف الكنباتُ إليكم /ولو بعد حين

قليلاً..

قليلاً من الصَّمت يا أيُّها السَّادة الزَّاحفون

ضجيجكم يملأ القفر رعباً

وأصواتكم لا تبثُّ على موجةٍ واحدة

فهلا توقفتم عن سجالي /وقد لمحت شهرزاد الصباح!" صفحة 56.

تظل حلب نبض القلب، ترد في الديوان مرات ومرات، كونها رمزاً للعروبة، عاصمة الدولة الحمدانية، فإذا كانت خولة تعبيراً عن الإنسان، فإن حلب تعبير عن المكان، وكلاهما أي خولة وحلب تعبيران عن المكان والزمان، بحيث هو يكتب عن حلب سيف الدولة، ويقصد بها الأمة العربية، للتشابه القائم بين الفترتين، بين الماضي والحاضر. وهنا يصعب علينا تعداد ورود حلب في القصائد، فالقصائد لها سأحاول أن أشير بسرعة إلى ورودها في بعض المقاطع:

"لمسة من يديها عزائي

إذا هدهدتني القوافي

عدوت

وتعدو معي في الفيافي حلب" صفحة 65

و"كلما انتفضت في الرماد الحمام

اشرأبت حلب" صفحة 74.

و"قال لي: حلب تتحامق، تطردنا

ولنا في أعراسها /شفف الكلمات

رضاب يخدر ليل الشراب..

حلب دمية /دمي للعذاب" صفحة 78

يرثي لحال حلب "سيف الدولة" وحلب العروبة الآن حين يقول:

"وما لحلب تهب ورائي، وتجثو مراراً

تشع.. تشع وتجثو /وصمتي عتب" صفحة 49

"فما لحلب تسير ورائي /تسير ورائي

تريد دمائي /أكانت دمائي ذهبا؟

وما لحلب تناست قصيدي وسيفي

تناست نبي الفواتح والياسمين!؟

وما لحلب تناست وفائي وصدقي

تناست نبي البصائر والمبصرين!؟" صفحة 48

لا أجاي في الحقيقة إذا قلت إن الديوان هو عن أوجاع الوطن العربي، ولعل لبغداد التي احتلها الإمريكان نصيب، إنّها صورة مأساوية عن العواصم، إنها آنات الوطن الجريح، المثخن بالجراح، يعبر الشاعر عن ذلك بقوله:

"ليس نخلةٌ تستظل بأحلامها كلماتي

ولا لي شواطئ تثمر عاصفة

ساومتني القبائل حين تعاطيت خمر العيون

رماحاً نبالاً دواةً غزتني" صفحة 76.

و"شهوتي نجمة في الفضاء..

أكلتها السماء..

رايتي مزقتها المذابح

روم هناك وروم هنا

فعلى شفتيَّ دمٌ عربيٌّ" صفحة 77

وهذه أيضاً إشارة إلى العراق الجريح المحتل:

"قال لي: هابط صاعد

في دروج الكلام..

نخلتي جُثَّةٌ /وفضائي ركام" صفحة 71

من خلال الاستشهادات، نلاحظ أن اللغة متألقة لديه، فلا كلمات زائدة، والعبارات أو

المقاطع الشعرية مشحونة بكثافة شعرية، وهو القائل:

"سواي يساق إلى الشعر

والشعر يأتي سفيراً إليَّ" صفحة 61

كما في هذا القول من بلاغة واعتداد بالنفس، ولعل هذا الاعتذار عند الشاعر خليل الموسى، إنما هو صدى لاعتزاز أبي الطيب المتنبي، وهو اعتزاز مغلف بالكبرياء والكرامة والفروسية والثقة بالنفس. وقد وجد ضمن تقاناته المتنوعة تقانة القص الشعري، خاصة في قصيدة "اعترافات أبي الطيب المتنبي بعد خروجه من حلب" وتبدو هذه التقانة كلما توغلنا في هذه القصيدة القصة.

يغوص الشاعر في الحاضر، يستنطق الماضي، يستلهم من الخيال ما يساعده على تجسيد تجربته على الورق. الرموز والإشارات والدلالات وضحتُ الكثير منها. لكن ثمة تجديداً في علاقات المفردات، التي أعطت معنى غير مستخدم على ما اعتقد، وللتدليل على مثل هذه الاستخدامات الأمثلة التالية:

غفلة الأقحوان صفحة 65 . العندليب القوافي صفحة 66 . نهر الغيد صفحة 67 . قبلة عارية. وقلق الأمنيات صفحة 70 وغير ذلك كثير في الديوان.

الصورة الشاعرية الفنية التي تهب القصيدة توهجها، ففي هذه الصور يعيد النص أكثر شاعرية ودفئاً وتألقاً وإبداعاً، والضوء على مستويات منها البسيطة ومنها الصورة المركبة، والصور الشاعرية في هذا الديوان كثيرة، إلا أنني سأشير إلى بعضها، تاركاً للقارئ حرية التحليق في الصورة. وبما أن الديوان هو ديوان شكوى ومكاشفة، فإنه قد حفل بالألم والوجع والشفافية. أعدد فيما يلي بعض هذه الصور:

"بعت قافيتي لقافلة

تمر على الجراح

ولا تداويها

تمر على الديار

ولا تدانيها" صفحة 32

"يمشي على نغم

تلوى بين طيات اللهب..

في فعليته قصيدة

ذبحت قوافيها الرمال" صفحة 34

"وإن القوافي في أرملة

ساقها في الظلام هوان دفين" صفحة 38

"وجاءت إليك القصائد حورية راودتها الحرائق" صفحة 40

"كان السجال قصيدة

خرجت على عكازتين" صفحة 22

"فدموعي صلاة إلى عرشك الفجري

وعرشي بكاء" من الصفحتين 92 و93

الصورة التالية مركبة تحمل تضاداً، يحكي قسمها الأول ما فعلوا به، أما القسم الثاني فكان أن فصل لهم من جسده أثواباً:

"ألبسوني جُبَّة الليل المسوَّر

بالأفاعي والذئاب..

وأنا الذي فصلت من جسدي

لهم خَزَّ الثياب" صفحة 29

استخدم الشاعر التكرار المحبب في قصائده، والتكرار كما هو معروف ظاهرة أسلوبية، وعنصر فني جمالي يمنح القصيدة شيئاً من موسيقاها، ويشكل توازناً ما بين الموسيقى الخارجية والإيقاع الداخلي. يلونها بطيف فني. وقد عوّل كثير من الشعراء على التكرار الفني ومنهم على سبيل المثال لا الحصر محمود درويش والجواهري وغيرهما، والأمثلة على هذا التكرار من ديوان "ثلاثيِّة الدَّم والنَّهار في أسفار المتنبي" كثيرة منها:

اخلع نعالك	*انظر الصفحات من 17. 24*
من هاهنا مروا	*في 8 و9*
الشعر مائدتي	*في 10 و11*
لا تقرئي تعب الصخور	*من 25. 27*
كأن مئات السنين تمر	*في 43 و44*
قليلاً.. قليلاً	*من 56. 60*

في القصيدة الأخيرة نوع من الحوارية المبطنة عندما يورد "سألوه" في الصفحات من 69. 71

ثم في الصفحات التي تليها من 71. 75 "قال لي"، ويبقى التساؤل والإجابة حتى نهاية القصيدة.

التناص:

هو الاستلهام بنصوص قديمة من أجل بناء نص جديد، وهنا نجد مجموعة من التناصات التي لها علاقة بالأدب والتاريخ، إذ وردت مجموعة أسماء لها دلالاتها في حياة أبي الطيب المتنبي، مثل كافور الذي مدحه ثم هجاه، ورد اسمه في القصيدة الأولى ثلاث مرات في الصفحات 7 و22 و32.

هناك بعض التناصات لها علاقة بالمتنبي، مثل:

"وقفت وما في القصائد شك لعين" صفحة 40

"أنادي على المتعبين في الشعراء: أنا الليل والسَّيف والشِّعر والأقحوان"

"أنادي على النائمين: أنا الليل والسَّيف والموت والياسمين فكيف أوزع حلمي" صفحة 48

وثمة تناصات مع بعض التعابير المألوفة والمستخدمة في الأدب مثل:

"من هاهنا مروا" صفحة 7 و"روم هناك وروم هنا" صفحة 77

بعض التناصات ذات العلاقة بالدين:

"اخلع نعالك فالرؤى أمطار" صفحة 24

"اخلع نعالك فالنهاية أسدلت" صفحة 24

"اقرأ على الجسد المسجى" صفحة 29

"كأن مئات السنين تمرُّ
كأن مئات القرون
وحيداً
غريباً
يعود إلى صرخة ضائعة" صفحة 43

"هزي إليك بجذع القصيدة
هزي إليك بجذع الجنان" صفحة 55

تتكرر هذه الجملة مع بعض التغييرات في الصفحة 84

"زيتونة شرقية" صفحة 35

"لكأنني والتين والزيتون" *صفحة 28*

تناص مع أغنية مرمر فرماني ولحنها في قوله:

"زماني رماني رماني زماني" *صفحة 45*

استخدم الكاتب بعض الرموز المعروفة لدى القارئ كأبي الهول الذي استخدمه رمزاً للصمت في قوله:

"وأنت على صخرة صامتٌ

صامتٌ

كأبي الهول"

ووظف كلمة شهرزاد التي رمز بها للمرأة، أما شهريار فللرجل، كما في:

"وقد لمحت شهرزاد الصباح!" صفحة 56

"تغني لكافور أرملة /ذات بعل صموت

وتسهر في ليلة شهرزاد /تعري لصاعقة سردها

وتحاور في الفجر نهر الرماد

أنا شهريار لكافور مجدي" صفحة 60

يستخدم الشاعر مفردة العنقاء التي هي طائر خرافي في أعلى صفحة 27.

هناك بعض التعابير والجمل الجاهزة مثل: مرور الكرام، وتنوح كنوح الثكالى صفحة 39 وغيرها.

قصائد وثلاثيَّة الدَّم والنَّهار في أسفار المتنبي" للشاعر والناقد خليل الموسى، المؤلفة من ثلاث قصائد، مقسمة إلى عناوين فرعية كما سأبين في الهامش، فمن خلال الترقيمات والملاحق والعناوين الفرعية والإشارات، يمكنني أن أقول، إن هذا تجديد في الشكل، يؤدي إلى حماسة القارئ في متابعة ما هو مكتوب، إضافة إلى الدلالات لمثل هذه العناوين الفرعية، والتي تحتاج إلى دراسة مستقلة، والتجديد هنا لم يقتصر على الشكل. إذ هي تسلط الضوء على واقعنا، على الوطن الذي بات يقدم وجبة للمارقين كما في الصفحة 32، يعاتب الزمن بعد أن مضى الربيع، ومضت فصول الأرجوان والأقحوان. وعندما أفتح على الصفحتين 44 و45 أجد مزاوجة ما بين القصيدة والمسرحية.

أخيراً فإن ديوان الشاعر خليل الموسى بحاجة إلى إضاءات، وإنني بهذه العجالة أرجو أن أكون قد وفيت الديوان بعض حقه.

"ثلاثية الدّم والنَّهار في أسفار المتنبي" ديوان شعر. خليل الموسى. يقع في 96 صفحة من القطع المتوسط، من إصدار اتحاد الكتاب العرب عام 2004 تصميم الغلاف للفنانة: ميرنا أوغلانيان. احتوى ثلاث قصائد طويلة هي:

1. أوراق مجهولة لأبي الطيب وهي مقسمة إلى:
   افتتاحية
   عناوين مرقمة من 1. 6
   خاتمة
   وثلاثة ملاحق
   وإشارات من الإشارة 1. 6
   وحواشي وهوامش وتفعيلات من 1. 5
2. اعترافات أبي الطيب المتنبي بعد خروجه من حلب مقسمة إلى خمسة أرقامٍ.
3. مقاطع من كتاب المتنبي لعيني الأميرة في حلب، مقسمة إلى خمسين مقطعاً.

بشارة الخوري
الأخطل الصغير
(1890 - 1968)

شاعر لبناني بارز، من أهم شعراء العربية في القرن العشرين. ولد سنة 1890 في بيروت لأب طبيب. نشأ وترعرع في أسرة كبيرة مؤلفة من تسعة أفراد كان أصغر أبناء والديه. درس في مدارس داخلية ومدارس خاصة من أهمها مدرسة (الفرير) حيث تعلم الإفرنسية وأتقنها. نشر أولى قصائده وهو في عمر ستة عشر عاماً في جريدة المصباح. أسس جريدة البراق وهو لم يبلغ سن العشرين. في أثناء العسف العثماني صعد إلى الجبال هرباً من البطش استجابة لتحذير محمد كردعلي في الشام. عاش متخفياً فترة من الوقت. لم يفصح عن وجوده واسمه لهذا راح يوقع قصائده باسم الأخطل الصغير. بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى أعاد إصدار (البيرق) وتزوج في عام 1920 رزق من زوجته بأربعة أولاد في عام 1935 أصدر ديوانه الأول (الهوى والشباب) عن دار المعارف بمصر، ثم أصدر ديوانه الثاني (شعر الأخطل الصغير) عن دار المعارف في لبنان سنة 1961. وفي هذا الوقت تنادى الأصدقاء لمبايعته بإمارة الشعر.

توفي في 31 تموز 1968.

240

في نظرية الرواية
بحث في تقنيات السرد:

جدلية البحث النظري والممارسة التطبيقية لمفاعيل الأفكار

عرض: عبد الله أبو راشد

الكتاب: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.
المؤلف: الدكتور عبد الملك مرتاض.
الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ــ العدد "240". يقع في "332" صفحة من القطع المتوسط.

الدكتور (عبد الملك مرتاض) باحث أكاديمي عربي من الجزائر، حاصل على دكتوراه الدولة في الآداب باللغة الفرنسية من جامعة "السوربون" الثالثة بباريس عام 1983. تقلد عدة مناصب جامعية وثقافية، ورئيساً لتحرير مجلة "تجليات الحداثة" الصادرة عن جامعة وهران له أكثر من ثلاثين كتاباً نقدياً تخصصياً في مجالات الأدب العربي وفنونه، وما كتابه المرجع (في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد) إلا حالة ثقافية ماجدة وذخيرة معرفية في ميادين النقد الأدبي لكافة العاملين والعابرين في ميادين النقد الأدبي، لما فيه من تقنيات وأدوات تبصر فاعلة في واحة الاشتغال المتقن للراغبين في امتلاك مفاعيل القدرة على معالجة فنون الرواية

العربية وأنماط السرد فيها.

يقدم "د. مرتاض" من خلاله ذاته كباحث تقني، ومثقف تخصصي شمولي النزعة في ميادين المثاقفة والبحث المعمق والدؤوب في مجالات النحت اللغوي الذي أحبه (النقد الأدبي) ليضع فيه خلاصةِ تجاربه ورؤيته كباحث ناقد ومُنظر موضوعي لماهية النقد وكينونته. باعتباره فناً أساسياً وضرورياً، ورافعة مهمة من روافع دفع مسيرة الأدب العربي ومبدعيه خطوة متقدمة للأمام. الكتاب في مجمله يصلح لأن يكون مصدراً للمعلومات ومرجعاً لكل الباحثين المتخصصين في ميادين النقد الأدبي ومتذوقيه.

قسّم الباحث (د. مرتاض) كتابه إلى تسعة فصول في سياق مقالات أساسية مسبوقة بمقدمة تمهيدية ملخصة لضرورات الكتاب وغائية البحث وما تحتله (الرواية) كجنس أدبي مهم في حياتنا الثقافية، وما تحمله جعبة النقد الأدبي من إشكاليات راهنة حول مدلولٍ المصطلح وحركته التفاعلية كحصيلة وصل معرفية ضرورية للمبدع والمتلقي مكتفياً بتقنيات السرد (اللغوي) وفنونه وصياغة أفكاره التوليفية، وفق تسلسل منطقي؟

المقالة الأولى: (الرواية. الماهية والنشأة والتطور)

يُمايز الكاتب ما بين مفهوم الرواية كجنس أدبي وسواها من الأجناس الأدبية الأخرى مثل (الحكاية، الأسطورة، الملحمة)، وإن كانت تتمثلها في سياق سرديةِ النصوص الجامعة لمناقب النحت اللغوي جمالياً وفكرياً وتعبيرياً، عاكسة بطبيعة الحال صوراً لوقائع معايشة من الحياة الإنسانية في قوالب إبداعية متخيلة وبنى حركية تتركز في حدودها على عناصر ومكونات (الشخصية، الزمن، الحيز، اللغة، الحدث) وإلى ما هنالك من محددات الماهية والكينونة لهذه الرواية أو تلك. مُستعرضاً مجموعة من الاقتباسات التعريفية لفن الرواية من تراث الأدب الأوربي والأمريكي والعربي. متوصلاً إلى التمايز الدلالي والشكلي ما بين الرواية كفن وجنس أدبي ونوع، وما تشمله من عناصر ومكونات وأنماط وبيئات مكانية حاضنة للحدث وتداعيات اللحظة التواصلية مع تقنيات السرد في مقارنة مفاهيمية ما بين الرواية والتاريخ من ناحية، والمجتمع من جهةٍ ثانية. مقاربة لمحددات بنية الرواية وحمولاتها الدلالية، باعتبارها (نصاً) وتأليفاً مُركباً لمضامين اجتماعية ونفسية وثقافية جامعة الشكل والمضمون بآن معاً متخذاً من صياغات وأساليب ابتكار جديدة لآليات السرد الروائي بتأثير المدارس الأمريكية المعاصرة التي ولدت الروايات الجاسوسية والبوليسية والحربية والوطنية، وثمة أنواع من الروايات تحتاج إلى مجلدات لجمعها.

المقالة الثانية: (أسس البناء السردي في الرواية الجديدة)

يرى الباحث (د.مرتاض) بأن سمات التجديد في السرد الروائي بدأت عقب الحرب العالمية الأولى في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كتاب أمثال: (أندري جيد، مارسيل

بروست، كافكا، جيمس جويس، أرنست همنغواي، جون باسوس). في أعمال: معبرة ومُنتجة في ظل الحرب العالمية الثانية بأنماط جديدة تُشير بوضوح تام لآليات التفكير ومساقاته، بحيث كانت النزعة الوجودية في الفلسفة، والبنيوية في النقد مقدمة طبيعية لولادة الرواية في سياقات مغايرة كاسرة للأنماط التقليدية، وخارجة عن القواعد ومألوف بنائية الرواية والسرد اللغوي، والقفز فوق المكونات والعناصر من شخصيات وحدث وحيز وأزمنة ولغة. فهي عالم أدبي رحيب وشكل سردي أشبه ببحر تلاشت سواحله مفتوح على الاحتمالات والتأويلات، امتزج به الشعري بالاجتماعي، الواقعي بالأسطوري، له من العمر نحو نصف قرن من الزمن لينتهي به القول والمطاف للمساءلة: لِمَ الرواية الجديدة؟ وعوامل نشأتها في سياقات تاريخية وأخرى حضارية وثالثة ثقافية؟ هل باعتبارها مرآة لتطور الفكر الإنساني بألف لباس وأسلوب وقالب أدبي؟ وغيرها من الأسئلة المفتوحة على الاجتهاد، مؤسساً على نتائج الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على أوربا وفرنسا على وجه الخصوص التي دخلت عوالم الرواية عبر بوابة حرب التحرير الجزائرية، واكتشاف السلاح الذري وغزو الفضاء الخارجي وحروب التحرير الوطنية التي خاضتها الشعوب ضد الاستعمار التقليدي المباشر، مفسحة المجال لولادة مفاهيم جديدة للعمل الروائي. مُتخذاً من أعمال (كافكا) أنموذجاً لملامح هذه الرواية الجديدة كإبراز المجددين الذين أحدثوا ثورة في لغة النص الروائي من حيث الشكل والمضمون وكسر للأنماط التقليدية، لاسيما حدود إحالات (سيميائية) دلالية رمزية معبرة عن أنماط بشرية متعددة ومتناقضة في أن معاً موازياً ما بين منتجات (كافكا ودوستويفسكي) معتبراً الأخير بأنه فاتح المجال الأرحب للرواية المفعمة بشخصيات التنوع والأخوة. بينما الأول أعماله حافلة بالغموض والضبابية ومختزلة لمسيرة الحزن والآلام. موردا بالوقت نفسه بعضاً من مؤلفات (جان بول سارتر) الوجودية في الشارع الفرنسي وخارجها التي لاقت رواجاً ردحاً من الزمن، وأحدثت تأثيراً في وجود الروايات الحديثة ذات النزعات الإنسانية أي الممجدة للإنسان وداعيه للثقة في قدراته بما هو قيمة مادية موجودة في المجتمع الأرضي، ليصل الباحث (د. مرتاض) إلى القول: بأن الرواية هي انعكاس طبيعي للواقع المعايش وما يتخلله من حروب وأزمات وإشكاليات واصطباغه بطابع "قانون الغاب" للأقوى، ويُحيل أسباب ازدهار الرواية الأمريكية إلى تلك الفئة من الروائيين الشباب الذين رفضوا الحروب بكل مجرياتها وويلاتها. واتخذوا من أساليب صياغة الرواية على نحو النمط السردي المعتمد على اللقطة السينمائية التصويرية للمواقف والأحداث من نوع (flashback) واستنفار الشخصيات وإخراج المونولوج الداخلي في إيقاعات انفعالية فيها مناجاة لتيار الوعي المتطور للشخصيات والأحداث وإفساح المجال لحرية القارئ في الاستنتاج والمتابعة بعيداً عن الديباجة اللغوية السردية البلاغية للمواقف السردية مؤسساً بذلك على استعراض نماذج لهذه الغاية من روايات (أرنست همنعواي وجون بوس باسوس) العاكسة

لجماليات السرد الروائي الأمريكي ذات النزعات الواقعية. متوصلاً بذلك إلى مقاربات منطقية ما بين الرواية التقليدية والجديدة وتمثلها في سياق مدرسي، كل منها متناقض مع الآخر في إطار محمولات دلالية "سيميولوجية" في آليات رصف لمكونات العناصر الرئيسة المؤتلفة لجسد العمل الروائي.وأن الرواية المعاصرة تمثلها المدرسة الأدبية الأمريكية بامتياز تقني وفني ومن كل الجوانب التأليف والوصف.

المقالة الثالثة: (الشخصية، الماهية، البناء، الإشكالية)

يولي الباحث (د. مرتاض) الأهمية الكبرى لمسألة الضمير السردي وعلاقته بالشخصيات من حيث الضمير الغائب ومثاله في هذا السياق رواية (ألف ليلة وليلة) وموضوعية اللغة السردية الحقيقية، أو من حيث ضمير المتكلم كمساق سردي للسيرة الذاتية والبوح الشخصي في ضوء أنواع الشخصيات المدورة، والمسطحة من كونها عبارة اصطلاحية مبتكرة تعود إلى الناقد الإنكليزي "فوستر" ويُدلل على ذلك بأمثلة مناسبة.

المقالة الرابعة: (مستويات اللغة الروائية وأشكالها)

أسس (د. مرتاض) مقالته على نمطية الاتصال اللغوي كمنتج إنساني مرتبط بالحياة الاجتماعية والفكرية، ومسالك المعرفة المحقة عبر صيرورة التاريخ التي شكلت اللغة الشغل الشاغل لعموم المفكرين والفلاسفة والباحثين منذ أقدم العصور وحتى اللحظة الراهنة، من كونها طريقة من طرائق التفكير والتخيل وتلمس الحقائق؛ والمقولات وما لها من دور وظيفي فيصنع تفاصيل الحياة وشجونها وأفراحها. وأن اللغة تحمل سمات وخصائص اجتماعية متنوعة ذات طبيعة فلسفية ودلالية (سيميائية) وتعتبر الأساس الموضوعي في العمل الجمالي الإبداعي بعد أن فقدت الرواية بعضاً من عناصرها الفاعلة. وتكونت محددات اللغة في مستوياتها الكتابية كرواية مرهونة بمعرفة قدر هائل من التعبيرات اللغوية السردية والمعاني وآليات تركيب الجمل والألفاظ والحوارات في صياغة شكل لغوي سليم ومتساوق وروح العصر وجماليات اللغة كمدلول قيمي مؤسس على تفاعلات اللغة الداخلية المعبرة عن الذات الإنسانية الحافلة بالمتغيرات والمتطورة على الدوام، مؤكداً على مقولات الناقد (رولان بارت) في هذا السياق وأن اللغة السردية هي إبداعية في جوهرها، تشكل رباطاً تواصلياً من كونها وسيلة تفاهم وتوصيل وغاية بآن معاً. وجامعة للانسجام التناغمي اللغوي في قوام نظام شمولي وشكلي وبنائي كلغة إبداعية بديعية تبهر المتلقي في سردية الألفاظ والتراكيب والمعاني والإحالات الدلالية وسحر الكلمة ووهجها وأثرها في عقل القارئ. المتحققة بأشكال اللغة الروائية المحددة في نسيج اللغة السردية والحوارية، وحديث النفس للنفس ونجواها. أي (المناجاة) في مقابل موضوعي لمدلول (المونولوج الداخلي) لدى الغرب، وتجسد الحالة الحميمة والصدق والاعتراف والبوح ما بين الذات والذات السائدة والشخصيات في سياق تقنية عالية

المستوى.

المقالة الخامسة: (الحيز الروائي وأشكاله)

اتخذ الباحث (د.مرتاض) من عبارة (الحيز) بديلاً لكلمة (الفضاء) في الآداب الأجنبية موظفاً العبارة في عمليات النقد الأدبي. فالحيز هو مجموع التقنيات السردية المُعبرة عن توصيف ذاكرة المكان من وجهة النظر الجمالية بكل حيثياته وتدخلاته وأزمنته في سياق جغرافية سردية أدبية لا تحمل سمات المكان الجغرافي التقليدي. إنما هو ذلك الاتساع الفضائي لسردية العمل الروائي وبنائية اللغة كعالم مفتوح على الاحتمالات بلا حدود، وبحر متداخل الأزمنة ومستمر على كافة الجهات في جمل وأدوات لغوية دلالية غير تقليدية لمفاهيم المكان وجمالياته، وفاعلية التواصل ما بين الكاتب والمتلقي مستعرضاً نماذج من الأدب العالمي والعربي متوصلاً إلى أهمية الحيز في الأدب السردي. لما فيه من إيثار لمجموع الفعاليات البصرية والتخيلية والسردية المفتوحة على الاحتمالات الدلالية وتدمير البنى الواقعية وواقعية المكان الموصوف والمألوف.

المقالة السادسة: (أشكال السرد ومستوياته)

انطلق الباحث في محدداته لأشكال السرد اللغوي العربي من قصص التراث العربي والكلمات المفتاحية التي يستلهمها الروائي في بداية حديثه وسرديته مثل: (زعموا، حدثني، قال، قالوا، كان ما كان، يُحكى أن، بلغني، أجلك الله يا أخي، حدث، حكى) ذات الصلة والإحالات الدلالية الرمزية. متخذاً من مؤلفات (كليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة، مقامات الحريري، الهمذاني، الجاحظ، حي بن يقظان، رسالة الغفران، السير الشعبية) التي تأخذ سياقاتها السردية على حوادث منقولة في صيغ متنوعة (ضمير المتكلم، الغائب، والمخاطب). والمسرودة في سياق ضمائر (أنا، هو، أنت). ولما يحيله ضمير الغائب (هو) من أكثر الأدوات السرد الشفوي والكتابي استعمالاً. هذا النمط السردي الذي أسس لولادة اتجاه (السردانية) عقب الحرب العالمية الثانية على أيدي كتاب مثل (بروست، جيد، كافكا، جويس، همنغواي) وسواهم وطرائق تقديم شخوصهم الروائية ووظيفة استخدام ضمير الغائب كوسيلة صالحة لأن يتخفى وراءه الراوي ويقدم ما طاب له من الأفكار والأيديولوجيات والتعبيرات الدلالية الرمزية التي تتيح للكاتب الروائي التعرف على حدود شخصياته وأحداث عمله السردي بكل جزئياته الانفعالية، مقتبساً من أعمال (رولان بارت وموريس بلانشو) النقدية مسألة ضمائر السرد الروائي، بحيث يحتل ضمير المتكلم (أنا ـ بلغني، وما شابه) في المرتبة الثانية تجعل المتلقي أكثر التصاقاً من النص السردي، ولا يقف الراوي فيها في حدود معينة فهو موغل في تقديم الأحداث في سياقها الزمني (الماضي، الحاضر، المستقبل). بينما ضمير المخاطب (أنت) يأخذ موقعه في المرتبة الثالثة من كونه وسيطاً ما بين الضميرين (الغائب والمتكلم). مما يُتيح للراوي جعل

شخوصه تعجٍ بالحياة على الورق. هذه التقنيات اللغوية السردية تدخل في سياق جماليات اللغة السردية شكلاً واختياراً وغير خاضعة لجبرية الصياغة والإحالات الدلالية.

المقالة السابعة: (علاقة السرد بالزمن)

ينطلق الباحث من المفهوم العام للزمن في الأدبيات العربية والأجنبية وإحالاته الدلالية باعتباره يمثل النسيج الوثيق لمجموع فعاليات السرد الروائي الذي يُحدث تداخلاً منطقياً ما بين الأزمنة للحكاية، أي الرواية كجنس أدبي متعدد الأبعاد تتخذ سمة الوحدة الكلامية في سياقها السردي كزمن متواصل دون انقطاع في توصيف الأمكنة والأحداث والتخيلات ومحدد الفعاليات للزمن الكوني الذي تجري في ظلاله طبيعة الحكاية السردية. وتأخذ أنماط الزمن المتعاقب تارة، والمتقطع والمتشظي تارة، والغائب في كثير من الأحوال المتصلة بطباع البشر وسلوكهم الحياتي وموقفهم الشخصي المتساوق مع المراحل العمرية للشخوص، والتي تأخذ حالة الزمن الذاتي، أي النفس المتجلية بالمدة الزمنية المرتبطة بحقيقة الوجود. وأن الشبكة الزمنية للسرد الروائي، كما وصفها (موريس بلانشو) هي البحث عن الزمن المفقود متشحاً في ألبسة ودلالات رمزية معبرة عن جماليات ملحمية للحدث والحيز وقوام الشخصيات، واللحظة السردية الإبداعية التي تتوج مخاض الزمن ا لروائي، وتفجر قريحة المؤلف ومخيلته باتجاه موضوع سردية اللغة في سياق لحظات زمنية متعاقبة مثل "زمن الحكاية والكتابة والقراءة" حسبما أورده (بورنوف وويلي)، بحيث يُضيف (د.مرتاض) زمن التلقي وما قبل الكتابة ويتعارض مع المراحل الزمنية الثلاثة السابقة. وأن زمن الكتابة الزمنية متداخلة تحت رؤى سيكولوجية وتاريخية ونسقية وجمالية، فالتداخل ما بين الأزمنة في السرد الروائي يطرح مشكلة الأجناس السردية للتناقض والتعارض الحاصل ما بين زمن الرواية كجنس أدبي والوحدة الكلامية كجمل تعبيرية بحيث تكون الأولى متعددة الأبعاد. بينما الثانية أحادية الخط السياقي لتعاقب الأزمنة الطبيعي الذي تصوغه مخيلة الكاتب وتصطنعه حالات تشويه الزمن السردي لغايات جمالية محضة. فيها إنزياح حكائي في تقديم الأحداث وتأخير بعضها، والتعامل مع الزمن المطابق لبقية المسارات اللغوية السردية ككل جامع لمجموع العناصر التأليفية من (المؤلف، القارئ، الشخصيات، اللغة) في محمولات السياق السردي الدلالي (الحدث، الحيز، المكان)، وهي التي تحدد العلاقة ما بين السارد (المؤلف) والمسرود (المتلقي) ومجموع العلائق الزمنية للحكاية أو السرد الروائي، وأشكال السرد في ضمائره التعبيرية الثلاثة (أنا، هو، أنت) المتساوقة مع أحداث متسلسلة أو متنقلة ما بين الماضي والحاضر والمستقبل.

المقالة الثامنة: (شبكة العلاقات السردية)

يرى (د. مرتاض) بأن ثلاثية التناغم الروائي السردي: (المؤلف، النص، القارئ)، وتحديد مكانة كل منهما في بناء العمل الروائي السردي من عناصر وأماكن وأزمنة وفضاء الحيز وتوصيف السرد في دلالاته الجمالية من أفكار وشخوص وأحداث مسبوكة في لغة تعبيرية

خاصة. بحيث لا تكون الشخصيات هي ذات المؤلف ولسان حاله بل تأخذ سمات السارد داخل نسيج النص الروائي، والتي تحتاج لذكاء احترافي ومهني في صياغة بنائية العمل السردي، وبالتالي يتحدد من خلالها البعد التقني والفلسفي الذي يتخذه الكاتب اتجاه موضوع سرديته مؤسساً منهجه هذا على مجموعة من التطبيقات العملية من صفحات الأدب العالمي، محدداً أشكال تقنيات السرد والإشكاليات التي تواجه (المؤلف، القارئ، الشخصيات، اللغة، والمتلقي).

المقالة التاسعة: (حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية)

يُنهي (د. مرتاض) نظريته ومنهجه النقدي في تناول الرواية عموماً وتقنيات السرد على وجه التخصيص بتوضيح مفهوم الوصف من خلال استعراضه مجموعة من النماذج الروائية السردية العربية في سياقها النقدي، القائم على آليات قراءة النص الروائي في مقابل موضوعي لتحديد ماهية وكينونة الوصف في أدبيات الكتابة الروائية الغربية في إطار مقارن. وحدود العلاقة ما بين الوصف والسرد، والتوصل بأن كل سرد يحتوي مرئيات ومدركات بصرية ومعرفية وجمالية، أي الوصف والتعارض ما بينهما شكلي ونمطي بحيث يجسد الوصف مساقات التأمل والتخيل والصور البديعية من كونه ابن اللغة والأناقة التعبيرية ابنتها، والمكونات والعناصر الأساسية مظهراً من مظاهرها. بينما السرد هو الرداء الحركي لتفاعلات النص بمكوناته وأحداثه وشخوصه وبنائيته التركيبية والتحليلية وتجلياته والتي لا تكون إلا بوجود الوصف كتقنيات ضرورية مرتبطة عضوياً داخل نسيج العمل الروائي.

قراءة في قصص العدد

ناظم مهنا

تعددت تعريفات القصة القصيرة، منذ نشأتها وحتى الآن.. ولسنا هنا بصدد تقديمها، ولكن لابدَّ من الإشارة بداية إلى الأنماط المتعددة للقص تتعدد وتتنوع بتعدد الذهنيات وطرق النظر إلى الواقع وأسلوب تناول الأحداث، وفهم الأدب ووظيفته وفنيته..

وحسب "إنريكي أندرسن إمبرت" صاحب كتاب: "القصة القصيرة/ النظرية والتقنية" (ترجمة إلى العربية علي إبراهيم متوفى، وراجعه الناقد صلاح فضل وصادر، عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر). يعرض فيه المؤلف حوالى تسعة تعريفات للقصة ويستخلص منها تعريفاً جامعاً: فحواه القصة القصيرة، عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد، برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع..

فالحدث الذي يقوم به الإنسان و الحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية أو جمادات، يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة، حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعها التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية من الناحية الجمالية...".

ورغم نسبية هذا التعريف إلا أنه يمكن الاستفادة منه في قراءة قصص العدد /420/ من الموقف الأدبي . نيسان 2006 الذي ضم ثماني قصص متنوعة ومختلفة، بعضها متشابه في طريقة السرد وفي التعامل مع الواقع، وبعضها متنافر بخصوصيته، ولكن كلها إجمالاً قصص مكتملة من حيث روحية القصص وحرفية الكتابة. وإذا ما تناولنا هذه القصص كل قصة

بمفردها وفق رؤيا نقدية تقوم بالدرجة الأولى على التوصيف الفني ومحاورة الآفاق والأبعاد انطلاقاً من أن القصص المنشورة هنا، هي معطى واقعي مكتمل يجب التعامل معه وفق ما هو عليه، وليس لنا أن نصوبه أو نتدخل في سياقه الداخلي سواء، أأعجبتنا القصة أم لم تعجبنا.

القصة الأولى: (في الحظر الجوي) للأديبة ناديا خوست

أدبية هذه القصة رفيعة وباذخة، وهي حافلة باللغة الرمزية لتي تتدفق بإيقاع حزين ومؤثر، وظفت فيه الكاتبة الحلم لتكون أكثر مرونة في التنقل بالمكان والزمان، وأكثر حرية فيما تريد قوله بشكل فني. فالحلم الذي يشبه الشريط السينمائي، أو الشريط الذي يشبه الحلم، يتم فيه عرض صور ومشاهد متتابعة دون الخضوع لمنطقية ورتابة التتابع الزمني والتاريخي.

في هذه القصة فعلت الكاتبة ذلك أو ما يشبه ذلك. عبر سرد حلم لامرأة عراقية، ووصف شعور المرأة عمّا تراه في الحلم، فهي تتذكر داخل الحلم بما يشبه فواصل غير مرئية تقطع لا شعورية الحلم أو تتابعيته بالوعي أو باليقظة داخل الحلم، إذا جاز القول.

المرة تشعر بالخفّة في التنقل، وحتى بالمقدرة على الطيران من سامراء إلى بغداد إلى البصرة، وهذا في الحلم أمر ممكن، ويشير فرويد كثيراً إلى أحلام الطيران عند الأطفال بشكل خاص، ولا ينعدم عند الكبار، وليس هذا وحسب، بل أن زمن الحلم الكثيف والمتقلص يمكن أن يبتلع أزمنة وينشرها أو يمددها، فالزمن في الحلم هو تزامن أزمنة تنبثق رغم تباعدها، ولهذا الخاصية في الحلم جاذبية عند السرديين، في الرواية والسرد القصصي والسينمائي تكاد لا تضاهيها جاذبية.

لقد وفرت الحالة الحلمية التي التقطتها القاصة وضمنتها لغة هذه القصة مقدرة على التنقل والوصف والتذكر، جعلت كل هذه العناصر أو البؤر توظف لصالح الحدث أو حكائية القصة غير المعلنة، وأعتقد أن الحكاية في هذه القصة تكمن خلف السرد الشفاف هذا: إنها حكاية العراق أثناء الحصار، أي قبل الاحتلال الحالي. فالمرأة لا ترى في حلمها جنوداً تصطدم بوجودهم، بل قصف جوي كما كان يحدث أثناء الحصار. والمرأة التي تسرد حلمها في القصة، امرأة منتقاة ببراعة، فهي ليست امرأة عادية، بل مثقفة، وهذا يجعل حلمها أكثر غنى؛ إنها تعرف تاريخ بلادها وتتحسس مكامن الجمال فيه، وتستطيع أن تطرح أسئلة استنكارية بليغة: "استعادت الظلم الموجع الذي لا تستطيع أن تدفعه عن نفسها، والطائرات تقصف بيوت مدينتها، وتساؤلها اليومي؛ كيف يستطيع طياروها أن يقتلوا بشراً لا يعرفونهم، وأن يعودوا إلى أهلهم وأقربائهم مطمئنين بعد أن نثروا الموت على ناس بعيدين جداً عن بلادهم!..". وفي مكان آخر تقول: "لن أسامح الدنيا أبداً على هذا الظلم".

هذه المرأة تشبه العراق ونخلة الكريم الشامخ، إنها امرأة . كما يشير حلمها . منكوبة بمصرع طفلتها الوحيدة وزوجها وبيتها المدمر ومدينتها، وقد وحد الحلم بين مأساتها الشخصية والمأساة الأعم التي تطال العراق كله..

واللافت في القصة أنها لا تقول لنا إن المرأة تحكي حلماً إلا بعد مضي ما يقارب نصف القصة، ولكن لغة الحلم تفرض نفسها منذ البداية وحتى النهاية.. حتى أن اسم المرأة لا تكشف عنه القصة إلا من داخل الحلم، حين أحد ما يناديها باسمها: (نائلة) وهذه هي المرة الوحيدة التي يذكر فيها اسم المرأة.

في هذا الحلم طافت المرأة في بلدها من أقصاه إلى أقصاه، واستعادت ما عرفته ورأت ما لم تعرفه، فالحلم مادة للقصص ومادة للمعرفة: "مرت بالقصور القديمة التي تحيط بها الصحراء، حطّت مقصورة مزخرفة تطلّ على بركة المتوكل الواسعة وقفت في مكان قبته المبرّدة والمدفأة التي كان يستمع فيها إلى شكاوى النساء..".

آلية الحلم تقوم على الاستحضار والاستعادة، وفي القصة يتناوب الحلم والتذكر الماضي والحاضر، وينشأ بشكل غير مفتعل نوع من التناظر أو التقابل بين الحضارة والعمران (بناء وقانون وأدب) من جهة وبين البربرية والوحشية والدمار من جهة ثانية. والتبادلية التي تقيمها اللغة بين الواقع والرمز تضفي على القصة عمقاً وحيوية وكثافة جمالية. فالقصة بمقدار ما تعرض الواقع فإنها تظلله بالرموز، فأرض العراق، أرض النخيل والسواد، والماء، وأعشاش القصب هي أرض الخصب، والمرأة التي تشبه عشتار يخيل إليها أنها مع كلكامش في عالم المياه.

هذا النوع من القص، يسمى "قصة وجهة النظر" حيث الراوي لا يقف عند حدود الوصف الحسي والنفسي فحسب، بل يجري مقارنات ذات طبيعة بصرية وتاريخية كما فعلت رواية القصة (الحلم) هنا. والراوي هنا هو الشاهد الذي يتوارى خلفه الكاتب!.. إذ تقوم الرواية باستدعاء الماضي لتواجه به الحاضر المخرب بفعل الغزاة المدمرين للحضارة الشامخة في العراق.

ـ القصة الثانية: (روح الديك) د نازك ضمرة

تبدأ القصة بـ . تذكير وتلميح، بمثابة تلخيص لشخصية راوي القصة: (روح الديك) تقول: "أنا روح الديك الذي ذبحه أهله وأكلوا لحمه".

وهي قصة رشيقة قائمة على التهكم وعلى المفارقات الساخرة والفلسفية، المفارقة الأولى،هي أن روح الديك تتكلم من عالم الأرواح، بعد أن غادرت جسد الديك المذبوح.. والمفارقات الأخرى المتناثرة أو المتلاحقة: "أن ثمة فرح وحزن بعد عناق السكين لرقبة الديك،

وخروج هذه الروح من جسده والهروب لمستقبل كله ماض!..".

إذاً تبدأ القصة على لسان روح الديك التي تتذكر زمن ما قبل الذبح وزمن ما بعد الذبح، والمشاهدات الأرضية وما فوق الأرضية التي تراها هذه الروح غير المرئية من عالمها الغريب.

روح الديك تتكلم أحياناً بصفتها موضوعاً منفصلاً عن جسد الديك، وفي مكان وهمي تروي لحظة ذبح الديك، تتكلم باسم الديك أي ليست منفصلة عن الجسد: "حصرني صاحبي جيداً بين أصابع يديه الاثنتين، وثنى رأسي للخلف، قلت في نفسي (عادي) هو صاحبي وعودني على مضايقات قصيرة الأمد...".

وتصور لنا القصة أن روح الديك تتمتع بالسعادة لأنها بخروجها من جسد الديك صارت في فضاء معرفي واسع يتجاوز حماقة عالم الدجاج، وبعيدة فلسفياً عن منطق الخير والشر إذ لا يطالها عقاب البشر: "لا السكاكين ولا حتى الصواريخ قادرة على إيذائي أو التأثير في أمثالي..".

تنتمي هذه القصة إلى نوع من أنواع القصة العجائبية التي تستند عادة إلى أحداث غريبة أو عجيبة خارقة للعادة، أدب التحولات أو المسوخية أو التقمص وقد عرف أدبنا العربي أمثال هذا النوع من القص العجائبي، مثل كليلة ودمنة، ورسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي..

إن روح الديك هنا تقمصت روح كاتب ساخر، متهكم، عميق النظر إلى سلوك البشر وأحوال الكائنات، تروي بنزعة فلسفية وتلامس مواضيع عويصة بشكل ساخر ومرح، مثل الزمان والأبدية، وعالم الأرواح، وتضع مفاهيم وتصورات نقدية لعالم الضرورات والحاجات.

عاش الديك في مزرعة ريفية، فهو ديك بلدي، وذبح وأكل وقد هربت منه روحه إلى عالم الأرواح غير الملموسة أو المحسوسة وأخذت ترى كل شيء وتتذكر وتتفلسف دون استفاضة أو افتعال ممجوج، بل على العكس كل شيء في القصة: الحكاية والحدث واللغة يتساوق ويتناغم لخدمة روح القص هنا...

وتكمن لعبة الكاتب الذكية في خلق تطابق بين ما هو واقعي وما هو عجائبي وذلك في ردم الهوة بين الحدين بالتهكم القائم على مجموعة من المفارقات ومن بينها أن المتفلسف الفصيح والبليغ والذي يتجاوز مأساويته هو ديك ينتمي إلى عالم الدجاج الذي يعرف بالحمق وبالغباء الشديد بين الروح الخارجة أو الهاربة تنتمي إلى عالم فيثاغورث ومجتمع الفلاسفة.

القصة الثالثة: (يوم من اللامبالاة) لـ د. وليد قصاب

تروى هذه القصة بضمير المتكلم، وهذا يجعل الراوي يروي بتفلت أو أن ينتقل من حالة إلى حالة أو يقحم مواضيع أخرى إلى الموضوع الذي يتحدث عنه، وهذا النوع يخلق سلسلة من الحالات والأحداث المتشظية والمتشابكة وفق إيقاع سردي ما.. كما هو الحال في هذه القصة حيث التوتر والاسترخاء يتلازمان في خلق فجوة شعورية تتدحرج حتى نهاية القصة.

تقول القصة في البداية على لسان الراوي: "قررت اليوم أن أكون سعيداً. ولمَ لا؟ لقد اشتقتُ، والله، إلى طعم السعادة.. كدت أنسى طعمها. وقد قرأت أمس بحثاً علمياً في مجلة متخصصة، يقول إن الإنسان قادر على إسعاد نفسه إذا أراد، وهو قادر على إتعاسها كذلك..".

ربطت القصة السعادة بالإرادة، وهو الموقف الذي تبناه الراوي مبدئياً. ولكن الأحداث تمضي لإحباط هذا الموقف أو دحضه، فالراوي الذي أراد أن يكون سعيداً وجد نفسه في النهاية لا مبالياً، لا تؤثر فبه الأحداث حتى و إن كانت جساماً. والسعادة هي اللامبالاة في عالم اليوم!...

فكل شيء يحيط بالراوي يعكر المزاج بدءاً من البيت إلى العمل إلى الشارع والحي، وكذلك الأحدث السياسية الداخلية والخارجية.

وبناء على قناعات تحتاج إلى تجريب كما فعل الراوي، وعلى قناعة تقول: "تجاهل ما يتعسك، تسعد". سرعان ما تتعرض هذه القناعات إلى التسخيف. وتخلص القصة إلى أن اللامبالاة ليست الراحة ولا السعادة الحقيقية، بل هي بلادة إرادوية تقود إلى أن تجعلك تتفرج على ما يجري حولك دون أن تنفعل أو تتأثر. وبذلك يتحول الشخص إلى إنسان بلا أحاسيس. فالقصة في النهاية تسخر من اللامبالاة.

القصة الرابعة: (الجثة) لـ صالح محمود سلمان

قصة رمزية، كادت تكون جميلة لولا المبالغات العديدة التي تخللتها وأضرت بها، وهي تنتمي إلى سلالة القص (الكافكوي) نسبة إلى الكاتب التشيكي فرانزكافكا..

يقوم هذا النوع عادة على خلق حالة أو واقع قصصي لنقل فكرة ما بشكل غير مباشر. ويكون البطل ضعيفاً أمام قوة الحالة المصطنعة التي تفرض عليه كأنها قدر يواجهه مرغماً دون أن يكون له إرادة بذلك.. وروايات كافكا معظمها كذلك. ويحتاج هذا النمط إلى التركيز الشديد والحذر من الوقوع في المبالغة والنزوع الكاريكاتوري أو التطرف في الافتعال. لأن المبالغة تضرب قوة القصة وتفقدها مركزيتها الرمزية فيذهب القارئ باتجاهات أخرى أو مسارات جانبية، بينما القصة الرمزية يكون الحدث بمثابة بؤرة تصب كل الأحداث لخدمة هذا

الرمز، كما أن الهزلية لا تنجح عادة مع هذا النوع، فهو أقرب إلى الكوميديا السوداء منه إلى الهزلية أو السخرية المرحة. وقد نجح الكاتب هنا في خلق الحالة الرمزية التي هيٍ (رائحة الجثة) التي تلاحقه أينما ذهب. ولكن للأسف، وقع في المطبين: المبالغة والكاريكاتورية معاً.

تبدأ القصة مباشرة في الدخول إلى الحالة: "مرّة أخرى تعاودني تلك الرائحة، حيث أنني كلما دخلت مكاناً قفزت إليّ كأنها على موعد معي، وفي كل مرة أفتش عن مصدرها كنت أقع في الخيبة...".

يبحث عن مصدر هذه الرائحة في بيته وفي كل مكان، وأن هذه الرائحة قد بدأت تداهمه قبيل قتله لزوجته الأولى. "وقد مضى زمن طويل على ذلك والرائحة تلاحقني..".

وتدخل على القصة أحداث جانبية موازية، لا أعتقد كان لها لزوم في القصة، مثل: "ذات يوم سمعت أحدهم يقول: بيتنا قريب من المقبرة، ومنذ أسبوع دفن فيها رجل كان ذا شأن، وبعد يومين من دفنه، هبت علينا، والعياذ بالله، رائحة جيفة متعفنة، ظننا في البداية أنها لحيوان نافق، ولكننا بعد البحث والتقصي اكتشفنا أن مصدرها كان قبر ذاك الرجل". ثم يقول أنهم أخرجوه من قبره وأعادوا دفنه مرة ثانية وصبوا فوقه (الباطون المسلح).. لأنه كان يحب الأسمنت والحديد والتعهدات... أليس واضحاً أن هذه الفقرة مقحمة وكان بالإمكان أن تكون قصة أخرى بمفردها؟!..

المهم أن الحدث النفسي يتصاعد في القصة، والراوي الملاحق من الرائحة تزداد حساسيته كلما ازدادت الحالة غموضاً، حتى صار مصدر الرائحة بمثابة لغز، وهنا تكمن حبكة القصة على ما أعتقد. يقول : "أخذت الكوابيس تنتابني ليل نهار، في اليقظة والمنام حتى أنني أصبحت مثار تندر الآخرين الذين على ما يبدو يبحثون عن أمر يتسلون به...

فهذا يسألني: ما هي أخبار الرائحة اليوم، وذاك يقول: لقد سمعت اليوم أخبار روائحكم من محطة أخبار الـ (سي إن إن).. والله أخبارك أصبحت عالمية..".

وبعد أن بلغ منه الإرهاق مبلغاً، توصل إلى قناعة جديدة، هي أنه وجده مصدر هذه الرائحة.. وبناء على هذه القناعة راح يدهن جسمه يومياً بأفخر أنواع العطور الأمريكية والأوربية بعد حمام طويل بصابون تحتل دعايته شاشات التلفزة.

هل كانت تحتاج القصة هذه المبالغات: (السي إن إن، والصابون مع العطور الأوربية والأمريكية)؟.

وبما أن القصة يجب أن تنتهي في مكان ما، أو أن يحل اللغز، لغز هذه الرائحة، ولو أنه

تركه بلا حل لكان أفضل للقصة.. فالنهاية جاءت قسرية وغير موفقة.. حين تكتشف الراوي عندما نظر إلى المرآة أنه هو الجثة المتفسخة، فيطلق عليها النار من مسدسه.. وكان قد أخبرنا قبل قليل أنه يستحم ويتعطر ولابدَّ أنه نظر إلى المرآة مراراً قبل ذلك!.. لقد جعلنا إنشداد الكاتب نحو الغرائبية والإثارة وخفّة الدم نخسر قصة رمزية مكتملة وناضجة.

- القصة الخامسة: (موافاة الأدب على ذمة أبي نجب) للقاص علي ديبة

يريد الكاتب من هذه القصة أن يقول: إن الأدب في هذه الأيام يكثر فيه التافه، وتعمّ فيه الشهرة الزائفة. ورغم أن المقولة بسيطة وهي أصغر من أن تكون حكاية أو بناءً قصصياً، إلا أن الكاتب نجح في قولها بشكل فني حكائي بُني بعناية، والقصة أيضاً من قصص (وجهات النظر) التي تحدثنا عنها عند الأديبة ناديا خوست، وإن كانت تختلف عنها لغة وأسلوباً..

تتحدث هذه القصة عن شخص يريد أن يحصل على شهادة دكتوراه في الأدب، وقد أعياه البحث عن موضوع لأطروحته، وفي لحظة من اللحظات غير المحسوبة توقفت قدماه أمام رصيف بسطت فوقه كتب لا حصر لأنواعها؛ من التنجيم إلى علم اللغات بدون معلم.. وتحت رزمة من الكتب الصغيرة المهملة استوقفه عنوان لكتيب شبه ممزق، قرأ عنوانه: "موافاة الأدب على ذمة أبي نجب". اشترى هذا الكتيب الذي فتح له بوابة لاستكمال ما يصبو إليه في إنجاز أطروحته. وثمة مصادفتان. تلعبان دوراً في القصة، الأولى: مصادفة الكتاب المنسوب لـ أبي نجب والذي تطابقت وجهة نظره عن أدب عصره مع وجهة نظر صاحبنا في القصة.. كلاهما ناقمان غاضبان على الأدب ومستاءان من الأدباء الذين يحظون بالشهرة ولا يستحقونها. المصادفة الثانية: مشاهدة حوار تلفزيوني مع شاعر مشهور جداً ظلَّ حوالى ساعة ونصف يتحدث هراء وهذياناً لا معنى له، مما أثار غضب صاحبنا واستفزه للغاية، وجعله عصبياً في بيته ومع زوجته التي أرادت أن تخفف عنه. ولكن أبا نجب زاره في يقظته، قائلاً له: "ها هو صيدكن أمامك، اقصده بجعبة مليئة بالنبال، لا تجعله يعتلي جواداً غير جواده... افتح ملفات لم يقر بها أحد قبلك، فتضع حرف الدال إلى جوار اسمك بجدارة لم يسبقك إليها أحد..".

وكان ما كان، وعن طريق معد البرنامج التلفزيوني الذي ظهر عليه الشاعر المسكين، حصل صاحبنا على العنوان، واتصل بالشاعر ليحصل منه على كتبه لتكون مادة للأطروحة.. وقع الشاعر بالفخ الذي نصب له، وأرسل كتبه للباحث، فكانت مادة عن الأدب التافه، نال عليها الرجل شهادة الدكتوراه، وقدمها هدية فوق قبر أبي نجب (وليته أخبرنا كيف عثر على قبر أبي نجب!..) وقرأ الفاتحة على روحه، ووضع رسالته وشهادة الدكتوراه مع طاقة من أعواد الآس

على القبر، ثم مضى لا يلوي على شيء..

إنها تشبه قصص الشطار والعيارين، وتلامس روح المقامات، لكن بنكهة عصرية.

القصة السادسة: (أنفاق ـ مضاءات) للقاص خلف الزرزور

هذه القصة ذات الإيقاع المتقطع الحزين، تقيم تجاوزاً بين ما هو واقعي وما هو نفسي. بطل القصة كئيب ويريد أن يتجاوز كآبته بالتأقلم مع مجتمعه القريب هو وأسرته التي تسعى أيضاً لجعله يتجاوز حزنه. والقصة مكونة من ستة أنفاق، وستة فضاءات متقابلة أو متداخلة لا تراعي الترتيب. فاتنا أن نقول إن بطل القصة، معتقل سابق، يكره الأنفاق والمعتقلات والقيود ولا يريد لهذه التجربة أن تتكرر، لذلك يقيم تناظراً بين الحرية وبين الاعتقال، بين الداخل والخارج، بين الجدران وبين الآفاق... بين زمن قضاه في المعتقل الجحيمي وزمن يقضيه الآن بين أولاده وزوجته، زمن دافئ وحميم. الكآبة هنا هي بمثابة الجسر الذي يفصل بين زمنين واقعيين عاشهما. لغة القصة هادئة ومكثفة ولصيقة بالإيقاع النفسي الذي فرضه الكاتب على جو القصة، كما أن الحوار، سواء الداخلي (المونولوج) أو الحوار بينه وبين الآخرين، هو حوار موجز، رشيق، متناغم مع أجواء القصة. وضمن هذا التقطيع الواضح والمريح في القصة، وما يتميز النفق عن الفضاء هنا، هو أن عالم النفق الذي تذكره أو تم استحضاره باعتبار ماضٍ، ووصفه بكل بشاعته ومرارته، حيث رائحة العفونة والرطوبة والضيق والقيود... بينما الفضاء هو عكس ذلك هو انطلاق وتحليق..

وفي القصة حدثان بارزان: الأول: احتفال رأس السنة الاستثنائي الذي أرادت أسرة (جبر أو أحمد) وهما اسمان للشخص؛ أحدهما (جبر) يدل على التعاسة وعالم الأنفاق، وأحمد هو الاسم الحقيقي الذي سماه به والده وهو مرتبط بانسيابية الحياة اليومية إذا كانت بلا منغصات، وقد غلب عليه اسم جبر كما يلقبه أصحابه لأنه كما يقول لم يعرف يوماً سعيداً في حياته. والحفل هو أيضاً بمناسبة نيل ابنته الصغرى الشهادة الثانوية.. المفاجأة في هذا الحفل أن صديقة ابنته قدمت للبيت هدية عبارة عن كنارين في قفص..

وقد صدمته هذه الهدية لأنه يكره الأقفاص، وأطلق الكنارين ليلحقا في الفضاء مع إصرار أو تحدٍ بينه وبين ابنته حول الحرية والعبودية إذا تصر ابنته أن الكنارين سيعودان إلى القفص، المكان الذي اعتاداه منذ فقسا ولا يعرفان غيره. بينما هو يرى أن الحرية هي غريزة وجزء من الطبيعة عند الإنسان كما عند الطائرين الصغيرين.. وأخيراً تنتصر وجهة نظره، فالطائران لا يعودان إلى القفص الذي ترك بابه مفتوحاً لعدة أيام. وشعر بسعادة هذا الانتصار الصغير.

إنها قصة رغم كآبتها، فهي مكتوبة بشاعرية عالية ومؤثرة وخالية من الاستطالة والافتعال.

القصة السابعة: (ضمير) ل. د. باسم الزعبي

تتحدث هذه القصة عن شخص له حاضر يختلف عن ماضيه الثوري أو الرومانسي.. فهو اليوم وزير يحضر مؤتمرات ويبرر ويدافع عن واقعه الجديد، ويدحض تقولات الصحافة ضد الحكومة التي هو عضو فيها. وتشير القصة إلى أنه وصل إلى هذا المنصب عن طريق زوجته، فهو انتهازي، نسي ماضيه حين كان كاتباً فقيراً نقياً وحالماً، تستدرجه ابنته (رانيا) لكي يعود إلى البيت، بينما كان في مؤتمر صحفي. في البيت يفاجأ بوجود صديق قديم، يبدو أنه معارض اسمه (كريم).. هذا الصديق انبعث من جديد بعد أن انقطعت العلاقة بين الاثنين منذ سنين، وكان اللقاء بارداً، لأن كريم هذا جاء ليذكر الوزير بماضيه الثوري. ابنة الوزير بالتواطؤ مع كريم تقدم لأبيها مغلفاً من الورق وتطلب منه أن يفتحه. في المغلف كانت قصة بعنوان: "ضمير" كتبها الوزير عندما كان طالبا.. وتتحدث القصة عن عائلة فقيرة تعيش في زاوية معتمة من المدينة، موجة من ارتفاع الأسعار تجعل الأب غير قادر على تلبية حاجات أسرته، فيصاب بسكتة قلبية.

طبعاً، هي مجرد قصة كتبها الوزير في زمن الشباب حيث الحماسة والثورية، وليست كافية لخلق "عقدة ذنب" أو شعور بالخيانة وبالتالي تأنيب ضمير، أرادت القصة أن تلاحق الوزير. ولم تكشف القصة أن الوزير منغمس بالفساد أو الاستبداد، إنه مجرد موظف كبير يدافع عن منصبه.. ما أرادت القصة أن توحي به هو أن الوزير قد خان ماضيه ويجب أن يعذبه ضميره، كما أرادت ابنته وصديقه كريم أن يضعاه أمام ماضيه وكأنه مرآة..

لكن القصة لم تعالج الأمر جيداً، ولم يكن أمر الإدانة مقنعاً!.. حتى أن كريم هذا لا يملك حججاً قوية يواجه به صديقه الوزير، وما تقدمه لنا القصة غير واضح وغير كاف للإدانة أو ليجعلنا نتجاوز مع كريم ضد الوزير. فهو أي كريم جاء إلى بيت الوزير للاحتفال بعيد ميلاده الخمسين الذي يبدو أن الوزير كان قد نسيه!.

إن شخصية كريم باهتة، جاء من الماضي "الرومانس" أيام الحزب والنضال ليجلد صاحبه هذا، ويتطفل على حياته، فهو يروي له أحلاماً ملفقة إمعاناً في عقابه واستنهاض ضميره.. إلا أنه مكشوف أمام الوزير الذي شكل ضده آليات دفاع.. يبدو كريم هنا مجرد حسود على عكس ما أرادت القصة أن تصوره، ومن حق الوزير أن ينظر إليه على أنه كذلك.. فالوزير لم يقتنع أنه خائن ولم يحن إلى ماضيه، ولا يريد التقرب من صديقه القديم...

فالأزمة على ما يبدو ليست أزمة ضمير بل أزمة قناعات!..

والقصة لها شاعريتها وحوارها الهادئ والجميل.

256

السودان وأفريقيا في المدونة الرحلية

شعيب حليفي

- **قطار الرحلة العربية:**

في محطتها الثالثة، تصل ندوة رحالة العرب والمسلمين إلى السودان مع المركز العربي للأدب الجغرافي ارتياد الآفاق ومشرفه الشاعر نوري الجراح، وهذه المرة في محور اكتشاف الذات والآخر: السودان وأفريقيا في مدونات رحالة الشرق والغرب حيث شارك فيها باحثون من مختلف الأقطار العربية، قدموا أوراقاً ومداخلات من رؤى مختلفة تكاملت في بسط موضوعات قدمت معارف أساسية لفهم الذات والآخر واكتشاف أبعاد ثقافية في خطابات الرحالة إلى السودان أو إلى مناطق أخرى من العالم.

سبع جلسات على مدى أربعة أيام كان النقاش خلالها يستمر أحياناً إلى ساعات متأخرة من الليل وذلك لغنى الأوراق وثرائها المعرفي ضمن مجموعة من المحاور المؤطرة:

- الجغرافيا السودانية وأدب الرحلة (ويتضمن السودان في مدونات الرحالة والجغرافيين العرب والمسلمين، وبلدانية السودان ثم مدونات الحج وهجرات العلماء والمتصوفة.

- السودان وأفريقيا في مدونات رحالة الشمال الأفريقي.
- صورة السودان في رحلات حديثة.
- نهر النيل.
- السودان لدى الآخر الشرقي والغربي: تجارب ورؤى مختلفة (ملامح إثنوغرافية وثقافية قديمة وحديثة).
- صورة السودان في رحلات حديثة.

وقد قدمت في هذه الندوة ثلاثون مداخلة قدمها الباحثون الآتية أسماؤهم:

نوري الجراح، محمد التونجي، خديجة صفوت، عز الدين عمر موسى، قاسم وهب، علي صالح كرار، يوسف فضل حسن، قيصر موسى الزين، مروان عطية، أحمد عوض خضر، حسن حسين إدريس، الأمين أبو منجة، سليمان القرشي، يحيى محمد إبراهيم، عز المغرب معنينو، عبد الرحيم مؤذن، نواف الجحمة، فؤاد آل عواد، انتصار صغيرون، علي عثمان محمد صالح، عبده عثمان، قاسم نور، جمال حسين علي، مايا عنتابلي الكواكبي، مفيد نجم، قاسم وهب، شعيب حليفي، الطايع الحداوي، خالد بن الصغير، معنينو عز العرب. كما حضر شاكر لعيبي، علي بدر وأحمد السليماني.

- **المعرفة والمنهج**

جاء تأكيد نور الجراح وصديق المجتبى في الجلسة الافتتاحية ملتقطاً لأهم عناصر هذه الندوة فقد لامس صديق المجتبى (المشرف على عقد الندوة في السودان) الأبعاد الثقافية والتحققات الممكنة مستقبلاً. كما أكد، بدوره، نوري الجراح (المشرف على المركز العربي للأدب الجغرافي ارتياد الآفاق) على التراكمات المعرفية مؤكداً أن هذه الندوة تأتي لتغطي بصورة أساسية الفضاء الجغرافي السوداني وترصد من خلاله حركة الرحلة منه وإليه وعبره، نهراً وبحراً وميناء ومدينة وغابة وبادية وصحراء، وطرقاً عبرها التجار والعلماء والحجاج والمتصوفة والسفراء والمغامرون، عرباً وشرقيين وأوروبيين، فتستكمل أبحاثُها رسم الطريق الذي بدأه "المركز العربي للأدب الجغرافي ـ ارتياد الآفاق" في عقد ندواته السنوية انطلاقاً من المغرب الأقصى (مغرب اليوم)، إلى المغرب الأوسط (الجزائر)، إلى وسط إفريقيا في بلاد النوبة والبجة (السودان) نزولاً عبر الجغرافيات الحضارية والثقافية الواقعة على البحر الأحمر، إلى حواضر جزيرة العرب، قبل الانطلاق من هناك إلى أرض السواد (العراق) وبلاد الشام ومصر، ومن ثم إلى جغرافيات تركيا وإيران وبلاد آسيا الوسطى والهند والصين، في مسعى

ثقافي حضاري فكري أدبي يستهدف إعادة بناء جسور المعرفة القائمة على خبرات السفر والتواصل بين ثقافات الشرق في ما بينها وبين هذه الثقافات وثقافات العالم.

وعليه فإن الندوة العلمية السنوية لـ "ارتياد الآفاق" هي رحلة الفكر في متون المدونات التي وضعها الرحالة بفعل مغامراتهم المفتوحة عبر طرق البر والبحر، في مختلف الأزمان، وعمر الرحلة العربية، كما قدمت وثائق البحث حتى الآن، ما يزيد على ألف عام.

في البحوث المقدمة تحدث عز الدين عمر موسى عن السودان في مخيلة الأدب الجغرافي المغاربي بين القرنين 11 و14م معتبراً أن أدب الرحلات هو نمط جغرافي رابع تعددت أسبابه وتنوعت فنونه بحيث دعت إليه دوافع ذاتية أو علمية أو تجارية أو دينية.

وتحدث الباحث عن مدوناته الجغرافية الوصفية والمسالك والممالك منقباً عن البدايات الأولى التأسيسية ثم نضجها واكتمالها والوقوف عند الكتابات المغاربية باعتبار أن الرحلة في الفترة ما بين القرنين (11 و14) كانت أوعية رئيسية للتواصل بين المركز وهوامشه من ثم بحث د. عز الدين موسى في الصورة التي رسمها الأدب الجغرافي المغاربي للسودان خلال هذه الفترة مبدياً مجموعة من الملاحظات القيمة والدقيقة.

قاسم وهب تحدث عن أخبار النوبة والبجة في مصنفات الجغرافيين العرب خلال القرنين التاسع والعاشر من خلال مدونات اليعقوبي، ابن الفقيه، الأسواني، المسعودي، وابن حوقل، مستخلصاً في النهاية أن معرفة الجغرافيين العرب ببلاد النوبة والبجة خلال تلك الفترة كانت محدودة ومفتقرة إلى الدقة.

وقدم الصحفي والكاتب جمال حسين علي (العراق) تجربة رحلة المخاطر إلى أفغانستان في حروبها الدامية ومشاهداته والمغامرات التي تعترض الشكل الرحلي الجديد الذي يخوضه صحفي وكاتب في عصرنا الراهن.

كما عرضت ألما عنتبلي حفيدة سعد زغلول الكواكبي (ابن عبد الرحمن الكواكبي) رحلة الكواكبي مع طفلة سرقت من السودان ـ سنار (حجاب النور) وطموحه لإعادتها إلى أسرتها، لكن استشهاده بمصر سنة 1902 حال دون إتمام هذه الرحلة الإنسانية.

سليمان القرشي عاد إلى التنقيب في مواضيع دقيقة ورمزية وبحث في موضوع الماء في الرحلات الحجية المغربية ببعديه الحقيقي الرمزي، فالماء هو أهم وأخطر جزء في الرحلة الحجية ورمز بارز في مسارها.

وعرض عبد الرحيم مؤذن مدخلاً عاماً من رحلات وحواضر وطرق صوفية من خلال

محطات من التواصل الثقافي بين المغرب والسودان ليدخل في صلب الموضوع حول الزياري والصوفي في رحلة (أزهار البساتين في الرحلة إلى السودان) لمحمد الأزاريفي البيضاوي، محللاً هذا النص الرحلي الذي كان في أوائل القرن 20، من كافة النواحي الدلالية بمنهج حديث مركزاً على الهاجس، المعرفي والتربوي الذي تحكم في صياغة نص الرحلة.

شعيب حليفي (المغرب) اهتم بالهوية في النص الرحلي وتتبع تطورية المعجم والصورة في ثلاثة أشكال رحلية، من منظور نسبي يفسح المجال لقراءات وتأويلات أخرى ينحصر فيها الناقد الأكاديمي والمؤرخ والجغرافي والفقيه الإثنو غرافي.

الشكل الأول لرحلات العرب والمسلمين التقليدية الحجية الزيارية والسفارية والسياحية.

الشكل الثاني رحلات الآخر الغربي إلى البلاد العربية خلال القرنين السابقين، وهي رحلات سياحية علمية، ديبلوماسية وجاسوسية.

الشكل الثالث رحلات الأنا السوداني الداخلية والخارجية انطلاقاً من وعي مقارن.

وقد بحث شعيب حليفي في ملامح وعناصر المعجم والصورة/الرؤية انطلاقاً من لغاتها وأبعادها الدينية والثقافية والإيديولوجية، ممثلاً لذلك بنصوص من كل مرحلة.

- **إعلان الخرطوم والتوصيات**

كانت الندوة مناسبة للإعلان عن تأسيس المركز العربي الإفريقي للأدب الجغرافي وإعلان التوصيات التالية:

1 ـ تنفيذ إصدار مجلة "الرحلة" التي يخطط المركز لإصدارها، لبلورة أشكال الكتابة الرحلية حول العالمين العربي والإسلامي، والبلاد الشرقية، وعكس الدينامية الثقافية في هذا المجال.

2 ـ العمل وتشجيع العمل على تأسيس فروع للمركز العربي للأدب الجغرافي في العواصم العربية والشرقية.

3 ـ التحضير لعقد ندوة ثانية في الخرطوم حول الرحلات الأوروبية إلى السودان، ومواصلة الاهتمام بالأدب الجغرافي في إفريقيا.

4 ـ الاستمرار في ترجمة الرحلات الأجنبية إلى اللغة العربية وإعطاء أولوية لترجمة الرحلات العربية إلى اللغات الأجنبية.

5 ـ العمل على إصدار ببليوغرافيا شاملة للرحلات العربية المطبوعة وكذا الدراسات المرتبطة

بها.

6 ـ العمل على بناء معجم خاص باللغتين العربية والإنكليزية لضبط أعلام الأماكن والبلدان، واستعادة الأسماء الأصلية للأمكنة لاسيما تلك التي تغيرت بفعل النشاط الاستعماري للجمعيات الجغرافية والبعثات الاستكشافية الغربية، ونحت مصطلحات جغرافية جديدة.

7 ـ الدعوة إلى المزيد من طبع ونشر الرحلات العربية المحققة مزودة بكل ما يساعد على معرفة عالم الرحلة من خارطة سير الرحلة ومعجمه والملحقات الأخرى.

8 ـ الإلحاح على برمجة النص الرحلي في مناهج التعليم، مع تشجيع البحوث الجامعية، واستثمار الشبكة العنكبوتية في هذا المجال.

9 ـ تشجيع فرق البحث العلمي والجغرافي والأثاري للاهتمام بأدب الرحلة واستثماره في أبحاثهم وكشوفاتهم.

10 ـ الدعوة إلى تأسيس مكتبة عربية تضم كافة المخطوطات والمؤلفات حول الرحلة وأدب الرحلة.

11 ـ التوصية بإقامة متاحف تجمع الإرث الثقافي للرحلة بوسائل وأدوات ومصورات، ودعم الموجود منها في البلدان العربية.

12 ـ استثمار المتن الرحلي في التأسيس لسياحة ثقافية.

13 ـ الإعداد والمساهمة في إنجاز أفلام وثائقية باللغة العربية وغيرها، وكذا تشجيع السينمائيين على تحويل الرحلات المكتوبة إلى أفلام روائية.

14 ـ الدعوة إلى فتح حوار حول الجغرافيات العربية والإسلامية في حراكها بين "مركز" و"هامش" بغية رصد التحولات العميقة والمؤثرة التي طرأت على هذه الجغرافيات وأدوارها الحضارية.

15 ـ ابتكار أشكال مستحدثة من التعاون مع و(الانتماء إلى) المنظمات الدولية والإقليمية كمشروع ثقافي عربي فريد من نوعه ونشاطه يهدف إلى (ويعمل على) تأسيس حوار خلاق بين الثقافات والحضارات المختلفة على أساس المرجعية الجغرافية وتراث التواصل الثقافي بين الأمم والجغرافيات.

16 ـ التقدم بطلب للانتماء إلى الأمم المتحدة عن طريق الآليات المناسبة للحصول على نوع من الاعتراف اللوجستي لتطوير عمل المركز وتمكينه من تنفيذ مشروعات مشتركة مع المنظمات الإقليمية والدولية.

17 ـ التأكيد على أن نيل المركز دعم المنظمات الدولية من شأنه أن يساعد على تقديم المرجعيات العلمية الموضوعية والمستقلة للجغرافيات التي تشهد نزاعات محلية ذات أبعاد إقليمية ودولية كمشكلة دارفور في السودان، ومشكلة الجزر الإماراتية المتنازع عليها مع إيران، وقضية النزاع في الكونغو، وبالتالي تمكين الثقافية من المشاركة في خلق الحوار وتكريس السلام العالمي.

18 ـ إيلاء اهتمام مركز للتراث الشفاهي لأدب الرحلة جمعاً وتوثيقاً وتحقيقاً ودراسة ونشراً.

19 ـ إنشاء موقع إلكتروني تحت اسم "ندوة الرحالة العرب والمسلمين: اكتشاف الذات والآخر" يتوفر على أعمال الندوة ووثائقها ومناقشاتها المكتوبة والمرئية والمسموعة باللغتين العربية والإنكليزية لتكون في متناول دائرة أوسع من المختصين والمهتمين.

المهرجان الوطني للتراث والثقافة (الجنادرية) فعاليات .. ثقافية وشعبية وتراثية

غسان كلاس

- **الافتتاح**

برعاية خادم الحرمين الشريفين الملك عبد الله بن عبد العزيز بدأت في (الجنادرية) شمال شرق الرياض بالمملكة العربية السعودية فعاليات المهرجان الوطني للتراث والثقافة. حيث ألقى الفريق أول ركن الأمير متعب بن عبد الله بن عبد العزيز، نائب رئيس الحرس الوطني المساعد للشؤون العسكرية، نائب رئيس اللجنة العليا المنظمة للمهرجان، كلمة تحدث فيها عن بداية فكرة المهرجان، وما حققه في دوراته العشرين الماضية.

ثم كرّم خادم الحرمين الشريفين الشخصية الثقافية لهذا العام الأديب عبد الله عبد الجبار. بعد ذلك ألقى كلمه ضيوف المهرجان مفتي جبل لبنان الشيخ محمد علي الجوزو دعا، من خلالها، إلى وحدة العرب والمسلمين. وأنشد كل من الشاعرين الدكتور ناصر الزهراني واللواء خلف العتيبي قصيدة.

وعلى مدى خمسين دقيقة صدح الفنانون محمد عبده، راشد الماجد، عبد المجيد عبد الله، وعباس إبراهيم بأوبريت (وفاء وبيعة) نظم فهد المبدل وألحان عبد الرب إدريس وإخراج فطيس بقنه.

وقد شارك فيه أكثر من 1600 شخص وقدمت فيه أكثر من 13 لوحة فنية. كان من أبرزها لوحة غنائية أداها الأطفال بعفوية تامة، وتأتي مشاركة الفتيات الأولى في تاريخ المهرجان.

- **النشاط الثقافي**

في كلمته مع بدء فعاليات النشاط الثقافي، قال الدكتور عبد الرحمن السبيت، رئيس اللجنة التنفيذية للمهرجان، وكيل الحرس الوطني:... لقد صار المهرجان منبراً تحدثت عنه كل مدارس الثقافة العربية والإسلامية والإنسانية، وهي

تتأدب بأدب الإسلام والمروءات العربية وتواضع العظماء وتجاذب أطراف الحوار ـ بالتي هي أحسن مثلما علمنا الإسلام. وأشار الدكتور السبيت بأن النشاط هذا العام يستعرض هموم الأمة وواقعها من خلال موضوع: وحدة الأمة العربية والإسلامية ـ رؤية مستقبلية، وهو موضوع كبير ومتفرع يهدف إلى محاولة توجيه جهود الأمة إلى الطريق الصواب. كما يستعرض: أزمة الخطاب العربي السياسي والديني والثقافي.

من جهته قال الدكتور ـ حفار محمد أحمد (تشاد) الذي ألقى كلمة باسم ضيوف المهرجان:... إن المهرجان يعكس صورة المملكة في الماضي والحاضر والتطور التراثي والثقافي والاجتماعي، ويبلور الإنجازات العظيمة لهذه الدولة التي قامت على أسس الاعتدال في كل شيء مستفيدة من وسطية الإسلام واعتداله...

أما الأمير متعب بن عبد الله بن عبد العزيز فقال: إن رسالة (الجنادرية) رسالة واضحة، وهي رسالة حب وصفاء ونقاء وقبول الحوار مع جميع الأطراف، وأن المملكة، ولله الحمد، بلد الحرية... ولا ريب أن حوارات المهرجان تتم بكل شفافية وحرية ولا يوجد حرج في النقاش، فنحن قلوبنا مفتوحة وبلدنا مفتوحة وعقولنا مفتوحة، ونحن جاهزون للنقاش في كل المواضيع....

يذكر أن من أبرز الفعاليات والأنشطة التي تضمنها النشاط الثقافي:

- محاضرة: العمل الخيري... رؤية مستقبلية للدكتور عبد الرحمن عبد العزيز السويلم
- ندوة: واقع الأمة... جوانب القوة وجوانب الضعف بمشاركة: الأساتذة الدكاترة: أكمل الدين إحسان أغلي، عبد العزيز عثمان التويجري، عصام أحمد البشير، وقد أدارها الأستاذ الدكتور عدنان محمد الوزان.
- ندوة: موقع الأمة بين الأمم واستراتيجية النهوض بها، بمشاركة: الأساتذة الدكاترة: مصطفى محمد الفقي، عبد الله عبد المحسن التريكي، محمود أحمد غازي، وقد أدارها

الأستاذ الدكتور أحمد سيف الدين

- ندوة: نماذج مقارنة... الاتحاد الأوربي نموذجاً، بمشاركة الأساتذة الدكاترة: محمد إسماعيل آل الشيخ، كلوفيس مقصود، مقار محمد أحمد، وقد أدارها الأستاذ الدكتور ـ وحيد حمزة هاشم.
- ندوة تكريم شخصية سعودية... عبد الله أحمد عبد الجبار، بمشاركة الأساتذة الدكاترة: عبد الله مناع، حسين محمد بافقيه، محمد عبد الرحمن الربيع، وقد أدارها الأستاذ الدكتور ـ عبد المحسن فراج القحطاني.
- ندوة: الاستثمار في المملكة العربية السعودية ـ التحديات المستقبلية بمشاركة الدكاترة: أسامة حمزة أبو غرارة، فهد صالح السلطان، عبد المحسن محمد الزكري.
- ندوة: أزمة الخطاب العربي السياسي والديني والثقافي، بمشاركة الأساتذة والدكاترة: عبد الرحمن صالح الشبيلي، المنجي بو سنينة، عبد الرحمن زيد الزنيدي
- أمسية شعرية بمشاركة الأساتذة الدكاترة: محمد سعد الدبل، محمد التهامي، خالد محي الدين البرادعي، وقد أدارها الأستاذ الدكتور محمد خضر عريف

- **نشاطات ثقافية نسائية**

- معرض الفن التشكيلي
- محاضرة: الوطن ماذا يريد منا وماذا نريد منه للدكتورة فادية الصالح.
- ندوة: الاستثمارات النسائية في المملكة... الفرص والتحديات، بمشاركة ليلى الساير، حصة العون، نوره اليوسف، وهناء الزهير.
- أمسية شعرية: ليلى الجريبة، دخنة العمري، زهرة آل ظافر، والجوهرة النغميشي

- **العرضة السعودية**

والتي يؤكد السعوديون من خلالها حبهم لوطنهم واعتزازهم به لأنها تعكس وتحكي ما سطره الملك عبد العزيز من ملاحم البطولة والفخار ليكون نبراساً للأجيال فهي ـ بهذا المعنى ـ ليست مجرد رقصة تؤدي في وقت الأعياد والاحتفالات. وهي تختلف في حركاتها وأدائها من منطقة إلى أخرى ـ فهناك النجدية، الشمالية، الجنوبية،.. وسواها.

- **حوار الحضارات**

ولعله خير ما يختتم به لفعاليات مهرجان (الجنادرية) كلمات قالها خادم الحرمين الشريفين الملك عبد الله بن عبد العزيز لدى استقباله الضيوف: أدين فكرة الصدام بين

الحضارات وأدعو أن تحل محلها فكرة التعايش السلمي البناء بين الحضارات... وأن تكون المرحلة المقبلة في العلاقات بين الدول والأمم مرحلة حوار حقيقي، يحترم كل طرف فيه الطرف الآخر ويحترم مقدساته وعقائده وهويته....

الحداثة لا تعني.. القطيعة مع.. التراث

تحتفي مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية في عددها الجديد الصادر حديثاً بالعديد من المقالات والدراسات العلمية الجادة، والتي تغطي مساحات واسعة من التيارات الفكرية، والمذاهب الأدبية، ووجوه المعرفة.

في صدر العدد افتتاحية الدكتور حسين جمعة رئيس تحرير المجلة (أستاذ النقد في جامعة دمشق) التي دارت حول موضوعة الحداثة والآراء التي تناوشتها. فوقف عند فكرة أن التعاطي مع الحداثة لا يعني القطيعة مع التراث، ورأى أن القطيعة مع التراث باسم الحداثة جريمة كبرى بحق الحداثة وبحق التراث في آن معاً.

أما دراسات المجلة فكانت على النحو الآتي:

(دراسة جمالية في شعر الشريف الرضي) د. سميحة غنام. (وحدة المعنى والصورة والنغم

ونماذج من الشعر القديم) لـ د. عيسى قويدر العبادي.

(ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب) لـ . صالح الشتيوي.

(الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني . دراسة سيميائية / لغوية في قصائد من الأعمال الشعرية الكاملة) لـ د. ابن حويلي الأخفر ميدني.

(تلبيات العرب في الجاهلية) لـ د. ليلى توفيق العمري.

(ألف ليلة وليلة . القص / الاستماع / سلطان الكلام) لـ حسن حميد. (فلسفة الوجود عند أفلاطون) لـ د. سليمان الضاهر.

وفي باب أبحاث مرجعية نقرأ: (أهمية زراعة الزيتون وتطور زراعته في سورية بين عامي 1990 و 2000) لـ د. صالح وهبي

(التهذيب اللغنو براغماتي والترجمة) لـ . نافذ شماس.

(تهنئة أم إعلان؟ ثقافات مختلفة.. ضوابط مختلفة) د. سلمى حداد.

أما مراجعة الكتب فكانت: (عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب في طبعة علمية محققة على ست محفوظات) لـ د. عبد الكريم محمد حسين.

وفي مجال أبحاث رسائل الدكتوراه والماجستير نقرأ:

(سيمياء العنوان: القوة والدلالة في [النمو في اليوم العاشر] لزكريا تامر نموذجاً) لـ خالد حسين حسين، (توزع مراكز العمران في سهل عكار) لـ سمية طالب.

يضاف إلى ذلك كله ملحقات حول بعض رسائل الماجستير والدكتوراة.

شرفات

سأعود على هيئة أمي

عبد النور الهنداوي

أعتقد أن الخطيئة.. تجعل العالم يستمر.

فمنذ فترة طويلة، نادراً ما أستقبل زواراً في بيتنا كي لا تموت الأساطير.

لقد غصت في البكاء، والضياع، والتراب القريب من الأفق، ومع ذلك، لست مستعداً للتنازل قيد أنملة عن أي قطعة من ضوء القمر!

وإن تمّ ذلك، سأكون الكائن الوحيد الذي يفكّر في إعادة تشكيل العالم، بالطريقة التي يحبّها أحدنا.

في صباح أحد الأيام، قلت لشاعر أعرفه جيداً: أنا عالق في القبر، ولا أستطيع رفع الغطاء.

يقول إرميا في إحدى مراثيه: يا ابنة شعبي، انطقي بما تعرفين، نوّحي وحيدة، اصنعي لنفسك مناحة مرة، لأن المخرّب، سيأتي علينا بغتة ولمرة واحدة، دون استئذان.

لقد جعلتك برجاً في شعبي، وحصناً لا يعترف بالطريق، كلهم مفسدون يا ابنة شعبي، كلهم يحبون الفساد والزنى والنار.

. 1 .

لقد تقيأت الأسلحة، والخشب ، والخطايا، والأصابع التي لا تزال تنز بالدم، من هو الذي عقد صفقة مع الملائكة، أو مع قيلولة . الدمّ . والأشدّ هولاً من هذا الكلام، أن تبقى العيون،

سأعود على ..

هيئة أمي

أي عيون التاريخ هكذا مغلقة إلى الأبد.

في كتب التاريخ، الإمبراطوريات، لا يمكن أن تكون بريئة، وهذا لا يعني أبداً، أن الاتكاء على النهاية لا يتمّ إلا على الغموض.

من بوابة الهزائم، مروراً بالعصور كافة.. حتى عصرنا هذا، أن اللحظة التي اختبأت في الغابات هي لحظة النهاية.

لنعترف صراحة، أن نهاية العرب، بُنيت هكذا.. الجثث فوق الجثث، والنار فوق النار، والدمّ فوق الدمّ!

إنها المهزلة التي تقيأتنا جميعاً، حتى لا تعود المياه الآسنة إلى أفواهنا. إن يوم الآخرة الذي تعرّف علينا . إنما . هو مجرّد وريث محطّم من أجل الخطيئة الأصلية الأولى.

وبالنيابة عن كل العرب، لابدّ للقلوب من الابتعاد قليلاً، لأنها لا تستطيع وحدها مواجهة البرق والسراب.

ومما قرأت عن ضوء القمر أنه من زمان وهو يبحث عن مأوى لأجسادنا ليكون حصناً منيعاً، ومزركشاً بأشياء هائلة من قديم الزمان.

هل نحن بحاجة إلى كلام يليق بأهدابنا؟ إذا كان هذا الكلام صحيحاً، فلتذهب أصواتنا إلى مستقرها هباء منثوراً.

لقد حاولت كثيراً إعادة تأهيل الخيال، وكيف يمكننا أن نكون بشراً لنصنع من الغبار، معاطف لأرواحنا.

في هذه الأيام العجاف، أمريكا تكدّس بضاعتها دون توقف على أكتافنا، وأيضاً لا تريد أن تتركنا . من دون . مصائب لتنتقل بجسدها من خرافة إلى أسطورة.

فالسادة العرب الأكابر: اشتريت لهم سلسلة جبلية من المطاط، كانت تقرأ في الهواء الطلق . والغة . في الكلام والفصاحة، مستسلمة لإيقاع أجسادها الفّذة، تحاول تكسير أصابع الخرافة.

أمامها؟ تحدثت مع جثماني طويلاً لكي لا أعود إلى منتهاي.

حتى الأمكنة القديمة توكأت علينا، ماذا نقول للصرخة أو الوردة كي تجثو أمامك وأنت بكامل زينتك المعهودة.

الموتى الذين حدثتك عنهم، يهربون في قبورهم، لأن خيول المغول، كانت تبدو وكأنها في طريقها إلى ما وراء الحياة.

كل العرب بإمكانهم ترويض الجبال، ممّا جعلهم لا يفرقون ما بين العصر الحجريّ، والسيدة العظيمة . مادونا . لقد حاولت كثيراً تضليل الزمن فما استطعت، وحاولت استبدال

وجهي بأي شيء لكي لا تجف الينابيع.

يقول أحد أنبياء اليهود: باستطاعتي كسر ظهر التراب متى أشاء؛ ولكي نقطع الغابة بهدوء، علينا أولاً قطع أشجارها، مع أن الدم يدعونا دائماً أن نكون مثله، أو مثل الطريق الذي خبأنا تحت قمصانه الداخلية.

وعلى ذكر الطريق والدم يقول أدموف: لا يوجد في الحياة أكثر من كوميديا تنهمر منها الدموع حيناً والجثث حيناً آخر.

وحين يخلو العالم من الفلسفة يخلو العالم من الإنسان